HISTOIRE
DU
PORTRAIT
EN FRANCE

PAR

RAPHAEL PINSET & JULES D'AURIAC

Ouvrage couronné par la Société des Études historiques

ET PUBLIÉ PAR LES SOINS

DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT

POUR LA PROPAGATION DES LIVRES D'ART



PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

M DCCC LXXXIV

HISTOIRE

DU

PORTRAIT

HISTOIRE
DU
PORTRAIT
EN FRANCE

PAR

RAPHAEL PINSET & JULES D'AURIAC

Ouvrage couronné par la Société des Etudes historiques

ET PUBLIÉ PAR LES SOINS

DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT

POUR LA PROPAGATION DES LIVRES D'ART



PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT, 7

M DCCC LXXXIV



AVANT-PROPOS

On a pu dire avec raison que les portraitistes sont les premiers historiens. En effet, aucun art, plus que le portrait, n'est propre à nous donner une idée exacte des hommes aux diverses époques de l'histoire; et, considérée à ce point de vue seulement, l'étude en serait déjà intéressante au plus haut degré. Elle ne l'est pas moins au point de vue de la critique, car le portrait emprunte aux arts du dessin presque toutes leurs formes pour se manifester à nous : dessin, peinture sur verre, miniature, peinture à l'huile, pastel, gravure, sculpture, céramique, glyptique et numismatique même; il n'est, pour ainsi dire, aucun procédé qu'il n'utilise à son profit.

Mais, parmi ces procédés différents, il en est un qui domine tous les autres par le nombre et la valeur des œuvres qu'il a produites : c'est la peinture. Nous avons donc particulièrement insisté sur le portrait peint, tout en faisant à la gravure, au dessin, à la sculpture surtout, une part assez large et en rapport avec leur degré d'importance.

Nous avons écarté de notre ouvrage la glyptique et la numismatique : le premier de ces arts ne nous aurait fourni que peu de documents; le second nous en aurait donné un nombre incalculable, mais dont l'étude, par cela même, entraînerait la fatigue et la monotonie. Nous nous sommes bornés à signaler en

leur temps ceux des graveurs en monnaies qui ont mérité de laisser un nom dans l'histoire de l'art.

Et puis, pour dire toute notre pensée, les médailles, monnaies et pierres gravées qui remplissent les musées et les collections particulières, quelle que soit, d'ailleurs, la valeur artistique d'un grand nombre d'entre elles, ne nous ont point paru devoir être rangées dans la classe des portraits proprement dits. On peut admirer, dans ces œuvres souvent charmantes, le fini et la délicatesse du travail, l'harmonie et la pureté des contours; mais ce n'est pas seulement cela que nous cherchons dans le portrait : ce que nous lui demandons, c'est, en même temps que l'habileté de l'exécution, une expression morale qui se rencontre assez rarement dans ces ouvrages précieux surtout par leur forme.

D'ailleurs, en voulant trop généraliser, nous aurions été entraînés sur une pente dangereuse : pourquoi ne pas parler aussi des sceaux qui présentent en grand nombre l'image de rois, de princes, de magistrats? Pourquoi ne pas nous occuper des objets d'orfèvrerie, des armes et de tant d'autres ouvrages où peuvent se trouver des portraits au sens étendu du mot? Notre étude eût été ainsi universelle; mais elle eût appartenu à l'érudition pure bien plus qu'à l'histoire de l'art.

*C'est pour éviter cet écueil que nous nous sommes restreints à la sculpture et aux différentes formes de la peinture et du dessin en y comprenant l'estampe. Le champ restait d'ailleurs assez large encore, car la fécondité de l'école française est, pour ainsi dire, inépuisable. En écrivant l'*Histoire du Portrait en France, *nous avons essayé d'apporter de nouvelles preuves de cette puissante vitalité. Nous aurons atteint notre but si nous parvenons à faire partager à nos lecteurs l'intérêt que nous avons pris à étudier, sous l'une de ses formes les plus originales et les plus brillantes, cet Art français, si glorieux dans le passé, et, dans le présent, si plein de force et de promesses.*

HISTOIRE DU PORTRAIT
EN FRANCE

INTRODUCTION

I

La France, si elle n'occupe pas dans l'histoire des beaux-arts le premier rang, qui appartient sans conteste à l'Italie, y tient cependant une place d'élite. La patrie de Jean Goujon et de Nicolas Poussin, sans vouloir disputer à celle de Michel-Ange et de Raphaël la gloire d'avoir enfanté les plus puissants génies qu'il ait été donné à l'homme d'admirer, peut revendiquer celle d'avoir produit une longue suite d'artistes dans tous les genres; et, tandis que les écoles italiennes, après avoir brillé d'un incomparable éclat, déclinèrent peu à peu pour arriver à n'être plus que de glorieux souvenirs, l'école française, triomphant du temps, s'est soutenue malgré mille vicissitudes, et se trouve aujourd'hui devenue la première de toutes.

Il n'entre pas dans le cadre, nécessairement restreint, d'une étude spéciale, de rechercher les causes de cette vitalité qui se retrempe chaque siècle à des sources nouvelles; d'autres voix plus autorisées ont, d'ailleurs, clairement défini les qualités maîtresses du génie français; mais ce sont précisément ces qualités qui ont donné à la France ce qu'on ne retrouve nulle part d'une manière aussi complète et aussi suivie : une *École de Portrait.*

L'art du portrait, en effet, est, on peut le dire, éminemment

français. Non pas exclusivement, certes : les Titien, les Léonard, les Van Dyck, les Rembrandt, et tant d'autres, ont produit, dans ce genre, des œuvres qui ne seront pas surpassées; mais, sauf quelques exceptions, on chercherait vainement hors de France des artistes qui aient consacré tout leur talent, toute leur existence, pour ainsi dire, à l'étude d'un genre secondaire en apparence et pourtant rempli de difficultés de toutes sortes.

Le peintre d'histoire, le paysagiste, le peintre de nature morte ont sur le portraitiste un avantage bien marqué : c'est de frapper à la fois la vue et l'imagination du public. Il n'est pas besoin d'être artiste ou même connaisseur pour s'arrêter avec admiration devant les immenses toiles de David, de Gros, de Gérard, où l'on voit se dérouler les péripéties de ces événements formidables auxquels tout le monde pense, que tout le monde connaît, et qui sont là, fixés sur la toile de main de maître. De même ces paysages si vrais, ces animaux si naturels dus au pinceau d'un Ruysdaël ou d'un Paul Potter, tout le monde en peut juger, parce que tout le monde en peut avoir l'original sous les yeux, pour ainsi dire chaque jour. Mais telle personne que nous supposons suffisamment intelligente sans être douée d'un grand sens artistique, telle personne qui se sera extasiée devant une des grandes toiles de Lebrun ou de Lethière, devant le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, ou des *Bœufs*, de Rosa Bonheur, passera peut-être indifférente devant la *Joconde*, se demandant ce qui, dans cette peinture aujourd'hui assombrie et couverte d'un voile mystérieux, peut attirer l'attention et faire d'un tableau de quelques pieds carrés un chef-d'œuvre incomparable, suffisant, quand il serait seul, à assurer la gloire d'un artiste. Ce quelque chose, c'est le regard, c'est l'expression, c'est la vie, c'est l'âme que l'artiste a su peindre et fixer à jamais sur sa toile.

Certes, le peintre d'histoire, lui aussi, doit exprimer par son pinceau les passions, les sentiments les plus divers; mais quelles facilités n'a-t-il pas? Il groupe ses personnages et les place dans toutes les attitudes; il les saisit dans le mouvement de la vie; il peut les peindre dans tout l'emportement des passions; de plus, le contraste des physionomies diverses les fait réciproquement ressortir. Rien de semblable dans le portrait. Le sujet est immobile, dans le repos; la figure doit être calme; l'artiste ne dispose d'aucune des ressources que le peintre d'histoire trouve à son service avec une si grande abondance. Et pourtant, sur ce masque immobile, il faut

qu'il mette le rayon de la vie, le reflet de l'intelligence. Aussi, étant donnée la simplicité obligée d'un tel tableau, simplicité que certains artistes se croient obligés de corriger par des accessoires plus ou moins heureux, on doit comprendre qu'un portrait, à moins de représenter un personnage en vue, dont le nom fixe l'attention de tout le monde, n'attire pas le public ordinaire; tout au plus dira-t-on : *Il est ressemblant*, à condition d'avoir vu l'original.

Il est ressemblant! Encore est-il plusieurs façons d'interpréter la ressemblance. Si l'on entend par ce terme la reproduction fidèle des muscles, des cheveux, de la barbe, des accidents du visage, la ressemblance purement physique, en un mot, est-il donc besoin d'être un grand artiste pour arriver à un pareil résultat? En quoi un peintre qui se contenterait de ce genre de succès différerait-il sensiblement d'un habile ouvrier ou d'un bon élève de dessin dont la main exercée excelle à reproduire un ornement ou une académie? Non, c'est la ressemblance *morale* qu'il faut atteindre, c'est l'homme tout entier qu'il faut représenter; et voilà pourquoi l'art du portrait est si difficile et pourquoi l'on accorde tant d'estime à ceux qui y ont excellé.

Mais si la tâche est difficile pour les peintres, combien l'est-elle plus encore pour les sculpteurs? Plus d'accessoires, ou des accessoires en nombre forcément très restreint; plus de couleurs qui donnent la vie; plus aucune des ressources que le peintre trouve dans sa palette; une matière dure et ingrate à travailler; l'immense difficulté de représenter de la chair avec de la pierre, du bois ou du métal; voilà les obstacles que l'artiste doit surmonter; il lui faut animer ce qu'il y a de plus inerte; faire penser des figures dont les yeux n'ont ni larmes ni étincelle! Faut-il s'étonner qu'une statue, un buste, soient toujours un peu froids? Surtout un buste, qui ne peut avoir le mouvement, l'expression d'ensemble qui animent la statue en pied? Néanmoins, les sculpteurs français ont produit aussi des portraits de la plus incontestable valeur.

La supériorité des portraitistes français est reconnue; mais à quelles causes tient-elle?

« Comment s'expliquer, dit M. Henri Delaborde dans son étude sur Gérard, comment s'expliquer l'habileté supérieure avec laquelle la peinture de portrait a été traitée de tout temps en France, si on refuse aux peintres de ce pays un fonds de qualités instinctives, des privilèges d'intelligence transmis avec le sang, et, jusqu'à un certain point, des doctrines permanentes? A coup sûr, dans cet ordre

de travaux comme ailleurs, bien des différences se font sentir qui résultent de la mode et des influences régnantes; bien des variations de goût, de style et de pratique donnent à chaque groupe d'œuvres sa signification particulière et sa date. Que l'on ne s'y méprenne pas, toutefois, ces œuvres diffèrent sans se contredire. Les témoignages d'une pénétration singulière, une intelligence profonde de la physionomie et du caractère des modèles, l'expression, en un mot, de la vérité morale, voilà ce qui recommande les portraits de l'école française à quelque époque qu'ils appartiennent, voilà ce qu'il faut admirer plus encore que les qualités purement pittoresques dans les crayons de Dumonstier ou de Quesnel, comme dans les pastels de Nanteuil et de Latour, dans les miniatures à l'huile du xvi[e] siècle comme dans les émaux du xvii[e], dans les toiles de Robert Tournières, de Largillière et de leurs contemporains comme dans les toiles qu'ont signées leurs successeurs. »

C'est l'histoire de cet art si intéressant que nous allons étudier. Mais, avant de rechercher comment il a été traité par nos maîtres nationaux, voyons rapidement ce qu'était le portrait avant l'école française. Pour en retrouver l'origine, il faudrait remonter aux premiers temps de l'histoire. Dès que l'homme, avec un silex taillé par la nature, a cherché à graver une figure sur un rocher, cette figure a dû être la sienne ou celle de son semblable. Plus tard, quand nos ancêtres sortirent des forêts et des grottes, quand les villes s'élevèrent, première et dernière expression de la civilisation, le portrait parla non seulement aux yeux des hommes, mais à leur cœur. Il offrit à la cité les images du héros qui l'avait fondée, du sage qui lui avait donné des lois, du guerrier qui l'avait préservée de l'ennemi; dans le cercle plus restreint de la famille, il retraça les traits de l'aïeul, de l'époux, de la femme, de l'enfant; il consacra et éternisa la gloire et l'amour, et fit son entrée dans le monde sous ces deux influences magiques.

Les Grecs, historiens des arts plus encore que des événements humains, attribuaient à cette branche de l'art une origine touchante et gracieuse. La fille du potier Dibutade, de Sicyone, faisait un soir ses adieux à son fiancé partant pour l'armée. A la lueur d'une lampe, la silhouette du jeune homme se reproduisait sur le mur. L'amante, en ce moment, eut l'idée de tracer avec un charbon les contours de cette chère image, et Dibutade, la remplissant d'argile, en fit plus tard un véritable bas-relief. Telle était, suivant les fils d'Homère, l'histoire du premier de tous les portraits.

Ils se trompaient, les merveilleux conteurs, en se croyant les inventeurs du dessin et de la sculpture, car, bien avant l'époque à laquelle on peut approximativement fixer l'existence de Dibutade, les bas-reliefs assyriens nous montrent de véritables portraits royaux, remarquables d'étude et de science anatomique; avant même les grands siècles de l'histoire d'Assyrie, les Égyptiens de la douzième dynastie mettaient déjà, dans les statues de leurs dieux et de leurs rois, une sorte de réalisme sculptural qu'ils perdirent plus tard. Quand ces deux foyers se furent éteints au milieu des guerres terribles de l'Orient, les Grecs, et après eux les Romains leurs élèves, continuèrent la tradition artistique et élevèrent principalement la sculpture au plus haut degré de perfection. Alors, mais alors seulement, on voit des artistes s'appliquer exclusivement à reproduire les traits de leurs contemporains : telle fut Lala de Cyzique, à la fin de la République romaine. A ce moment l'art brilla d'un éclat qui n'a pas été dépassé; il fut l'accompagnement, le couronnement obligé de toute gloire : pas un général, pas un orateur qui n'eût sa statue sur la place publique. On a pu dire que Rome renfermait autant de statues que d'habitants. C'était ainsi que cette grande ville justifiait ses conquêtes et se montrait digne de commander à toutes les nations. La civilisation était un flambeau dans ses mains; mais un jour un vent du Nord passa, qui l'éteignit tout à coup et refit la nuit sur le monde.

L'obscurité pourtant n'était pas tout à fait complète : aux confins de l'Europe et de l'Asie, dans cet empire byzantin qui réunissait alors les derniers Grecs et les derniers Romains, quelques moines conservaient encore les traditions des grands siècles de Périclès et d'Auguste. Mais, dans ce suprême effort d'un monde condamné, d'un monde expirant, peintres et sculpteurs se ressentirent de l'anémie qui entraînait au tombeau toute la nation; leurs œuvres étaient pures, mais privées de vie et de caractère; sous leurs doigts, les formes humaines s'étiolaient comme dans un rêve; l'art antique se mourait au couvent du mont Athos. Il fallait, pour le ranimer, réunir ces deux esprits opposés, le grec et le germanique, l'un apportant sa correcte expérience, l'autre ses espoirs et ses tentatives hardies; l'un avec son glorieux passé, l'autre avec sa jeunesse et sa recherche fiévreuse de l'avenir. Ce fut là l'œuvre de Lascaris et des Grecs qui s'enfuirent au xv[e] siècle avec leurs livres et leurs pinceaux, loin de Constantinople envahie.

Ce grand choc eut, en effet, dans le monde, un contrecoup qui

n'en était pas attendu. Luttant depuis mille ans contre deux invasions, celle de l'Orient et celle de l'Occident, aussi ennemis des Francs que des Arabes, éloignés de la hiérarchie des uns autant que de la religion des autres, les Byzantins s'étaient habitués à ne voir dans les peuples qui avaient fondé les royaumes de l'Europe que des Barbares campés sur les ruines de l'empire. Toutefois ces Barbares n'étaient pas par système ennemis des beaux-arts; si leurs invasions ont été funestes, il faut l'attribuer à leur brutalité et à leur ignorance; cette grossièreté une fois adoucie par la paix, on les vit parfois tenter de réparer les maux qu'ils avaient faits. Attila lui-même ne se fit-il pas peindre dans un des palais de Milan? et peut-on s'empêcher de rendre hommage à la généreuse impulsion de Théodoric?

C'est par l'Église qu'avait commencé la rénovation; mais ce fut elle aussi qui arrêta l'essor du progrès.

« Comment pourrait-on accuser les peintres d'erreurs? lit-on dans un canon du concile de Nicée, l'artiste n'invente rien; c'est par les antiques traditions qu'on le dirige... sa main ne fait qu'exécuter : *il est notoire que l'invention et la composition des tableaux appartiennent aux pères qui les consacrent. A proprement parler, ce sont eux qui les font.* »

Aussi voyons-nous, sous les successeurs de Charlemagne, l'art tomber une seconde fois. L'architecture seule survécut. Heureusement, comme nous l'avons vu plus haut, l'Orient avait conservé des peintres, des statuaires, des mosaïstes, des fondeurs. C'est de Byzance que partit le mouvement qui devait renouveler le monde. Lorsque les artistes byzantins se trouvèrent en Europe, ils comprirent mieux ces *Barbares* qu'ils avaient jusqu'alors méprisés; ils virent tous les progrès qu'avaient faits à eux seuls ces hommes ardents, et tous ceux qu'ils étaient capables de faire encore si on leur donnait des maîtres et des modèles. Eux-mêmes se mirent aussitôt à l'œuvre et les résultats de cette initiation furent aussi prompts que merveilleux. A leurs voix s'élevèrent, en Italie, Ghirlandaio; en Allemagne, Albert Durer et Holbein, tandis que le Flamand Jean van Eyck, par l'invention de la peinture à l'huile, allait donner aux toiles modernes un relief et un éclat que les fresques anciennes n'avaient pas connus.

La France, plus éloignée que l'Italie et l'Allemagne, fut plus longtemps à recevoir cette bienfaisante influence. La Renaissance ne commença réellement chez nous qu'au XVIe siècle. C'est à cette époque que nous faisons commencer l'histoire du Portrait. Nous ne

voulons, certes, pas dire qu'aucun monument antérieur n'atteste l'existence de cet art; mais, à notre avis, les quelques artistes qui ont précédé les Clouet ne sauraient être considérés comme ayant formé une école; un seul, Jean Fouquet, dut à l'invention de la peinture à l'huile d'avoir pu s'élever bien au-dessus de ses prédécesseurs. Les exemples de portraits que nous pouvons trouver au moyen âge, très rares et d'une exécution généralement imparfaite, ont une bien plus grande valeur comme documents historiques que comme œuvres d'art.

II

M. Ferdinand Denis, dans son excellente *Histoire de l'Ornementation des manuscrits,* dit, en parlant de la miniature : « Créé par les Grecs et connu des Romains, perdu, pour ainsi dire, pendant les bas siècles, reconquis avec tout son éclat, grâce à l'impulsion du puissant empereur ami d'Alcuin, cet art charmant fleurit surtout au xve siècle, et ne s'arrêta parmi nous, dans ses évolutions variées, qu'au siècle de Louis XIV. »

Au point de vue particulier du portrait, nous n'avons que peu de choses à dire des miniaturistes. L'art du portrait, pour ancien qu'il est, ne nous a laissé, dans ce genre, qu'un nombre restreint de monuments. Pline nous apprend que les *Hebdomades* de Varron offraient, dans le texte, sans doute, un grand nombre de portraits. Mais quel était le mérite de ces œuvres dues à une artiste grecque, *Lala de Cyzique?* Nous n'en pouvons rien savoir.

Plusieurs siècles s'écoulent sans que nous trouvions trace de portraits véritables. Cette indigence est attestée par M. Ferdinand Denis, qui cite comme choses rares et remarquables les portraits qui ornent l'œuvre du poète catalan Vigilis, au xe siècle.

A ce moment, l'influence de l'art byzantin se fait de plus en plus sentir. « L'influence de cet art sur la France, dit M. de Héris, ne saurait se méconnaître. Le caractère des têtes, la maigreur des plis des draperies, l'emploi exagéré du cinabre et du bleu pur, l'application des hachures dorées aux étoffes et le ton vert des ombres dans les carnations le trahissent à l'œil le moins exercé. Mais en

même temps on voit, à l'élément byzantin, s'allier un élément barbare qui se manifeste par la disproportion des membres du corps, par l'énormité des pieds et des mains, dont les doigts allongés se retournent en dehors, enfin par la rudesse de l'exécution. »

Nous voilà bien loin des qualités requises pour un bon portraitiste. Pourtant, si la miniature restait impuissante à produire de grands artistes, elle acquit une sorte de perfection matérielle vraiment singulière. Elle était bien un produit de l'art du moyen âge, avec son léché qui exigeait tant de patience, son amour des moindres détails, ses horizons d'une délicatesse infinie. Pour produire ces enluminures perdues au fond de quelque bibliothèque de monastère, sans espoir de reproduction ou de vulgarisation possible, il fallait une classe de travailleurs qui n'appartient qu'à ces temps troublés : il fallait, au milieu de la misère publique, une race d'hommes cachée dans les cloîtres, vaguement tournée vers les œuvres de l'esprit qu'elle n'entrevoyait qu'à travers un voile; laborieuse, active, ardente, mais désolée par le spectacle des événements humains, et n'ayant plus d'espoir et de foi que dans le ciel. De ces contemplations sont sorties les fines peintures de nos anciens manuscrits; elles sont transparentes comme le rêve qui leur a donné naissance, minutieuses comme l'esprit des moines qui les a conçues; naïves comme pouvait l'être l'œuvre d'un habitant de la cellule. Nous y trouvons des portraits; mais quelles garanties peuvent-ils nous offrir?

Le principal intérêt qu'ils présentent réside précisément dans leur bizarrerie et dans leurs imperfections ; car pour la ressemblance, il ne faut pas l'y chercher : il est évident que l'humble enlumineur n'a pas vu, le plus souvent, les illustres personnages qu'il représente, et qu'il a tracé seulement des figures de fantaisie pour animer son texte. La miniature, encadrée dans le livre, vouée comme lui à une obscurité relative, ne flattait pas assez l'orgueil des grands; jamais sans doute ils n'ont dû consentir à poser devant un peintre pour si peu que cela.

Mais le XIIe siècle voit s'accomplir dans l'art une révolution que le XIIIe siècle accentue et précise. Le style ogival se substitue au style roman. Une transformation complète dans la miniature se fit latéralement à celle qui s'accomplissait dans l'architecture. Ce changement eut pour cause, en même temps que la marche naturelle du progrès, la considération plus grande accordée à ceux qui consacraient leur vie à l'art. Les enlumineurs sont alors quelquefois des peintres,

témoin Cimabuë; en France, leur situation s'élève, les rois et les grands les attachent à leur personne en les encourageant de mille manières.

Puis, l'art national s'affranchit, le XIVe siècle produit des œuvres dont nous possédons, à la Bibliothèque nationale, un exemple fort intéressant. C'est le portrait de *Jean le Bon*, peint à la détrempe sur une toile fine. Ce portrait est en buste, de profil et de grandeur naturelle. Il est d'un dessin pur, et si l'altération de l'œuvre ne nous permet pas de juger du coloris, du moins pouvons-nous voir dans ce morceau précieux un avant-coureur des œuvres si remarquables de Jean Fouquet [1].

Au reste, le roi Charles V et le duc de Berry, son frère, rivalisèrent dans la protection qu'ils accordèrent aux calligraphes et enlumineurs. Ils ont rassemblé une bibliothèque qui, déjà riche pour l'époque, n'aurait plus de prix aujourd'hui. Le mouvement, d'ailleurs, se précipite, les livres se multiplient, et nous commençons à y retrouver des portraits; le frontispice du *Défenseur de la Conception immaculée* représente Jeanne de France recevant l'hommage du comte de Villars.

Maître *Girard d'Orliens*, attaché à la personne du roi Jean, l'auteur, peut-être, du portrait cité plus haut, *Jacquemin Gringonneur*, peintre de Charles VI, une foule d'autres encore forment une armée, sinon une école. Parmi eux, citons : *Adrien Beauneveu*, un des peintres du duc de Berry; les frères *Manuel; Jacquemart; Oudin de Carvanay; Rambaldis; Henry de Trévoux; Jehan de Montmartre*, enlumineur du roi au milieu du XIVe siècle; *Hubert;* le moine *Bernard*, de Saint-Omer; *Pierre de Soliers*, peintre, statuaire et poète; *Jehan de Meung* lui-même, le continuateur du *Roman de la Rose*, qui fut aussi peintre à ses heures. C'est de cette époque que date un livre d'heures de Louis d'Anjou, où l'on voit saint Louis, sur son lit de mort, remettant à ceux qui l'entourent les instructions qu'il a rédigées pour Philippe le Hardi.

Parlerons-nous de l'école bourguignonne, dont quelques morceaux sont exposés au Louvre à côté de ceux des Clouet et de leur école? Ces tableaux sont peu nombreux, le coloris des chairs y est

1. Ce portrait a passé successivement à la collection Gaignières, puis au Cabinet des Estampes, puis au musée des Souverains, pour revenir enfin définitivement à la Bibliothèque nationale.

réellement remarquable; mais la touche en est sèche et le modelé insuffisant; les auteurs en sont inconnus, comme aussi les personnages représentés.

Ne quittons pas nos miniaturistes et nos peintres du xve siècle sans dire quelques mots d'un très intéressant morceau qui se trouve dans le Livre d'heures d'Anne de Bretagne. C'est le portrait de la princesse elle-même, agenouillée, dans l'attitude de la prière. Cette figure est d'une rare perfection; le coloris en est clair et charmant, le dessin d'une grande pureté. Les mains seules ont une certaine raideur, que l'on retrouve souvent, du reste, dans les miniatures. Ce portrait et les figures qui l'accompagnent forment une des œuvres les plus dignes d'admiration que nous ait laissées la miniature française.

Ce Livre d'heures contient, du reste, un certain nombre d'autres portraits de cardinaux, d'évêques; celui d'Anne de Bretagne s'y trouve lui-même répété plusieurs fois. Mais, quoique certaines de ces figurines soient assurément excellentes, aucune n'approche de celle que nous avons citée plus haut, et qui forme le frontispice du volume. C'est là un monument d'un prix inestimable, qui est, sans conteste, un des plus précieux joyaux de notre grande Bibliothèque, pourtant si riche en merveilles.

Nous arrêtons cette étude préliminaire au moment où l'invention de la peinture à l'huile va donner à l'art un essor prodigieux. Ce nouveau procédé, en même temps qu'il augmentait dans une proportion considérable les ressources des peintres, assurait à leurs œuvres une longue conservation. Sans doute, les progrès de l'art ne dépendent pas uniquement d'une question de procédé, mais peut-on ne pas sentir l'influence que celui-ci peut exercer, influence non pas unique, mais assurément prépondérante? A ne considérer les choses qu'au point de vue matériel, quoi de plus simple que l'invention des caractères mobiles d'imprimerie? Et cependant, peut-on calculer les conséquences de cette invention sur les progrès de l'esprit humain? L'invention de la peinture à l'huile n'a pas eu d'effets aussi considérables; mais elle n'en a pas moins exercé une influence des plus heureuses sur l'art du peintre. Cette action est très vivement exprimée par M. Viardot, lorsqu'il écrit dans son étude sur la Renaissance : « Jusqu'ici nous n'avons parlé que de la peinture à fresque ou en détrempe; nous touchons au dernier terme de la tradition et au véritable art moderne, la peinture à l'huile. »

III

Si nos pères ne connaissaient pas la peinture à l'huile, ils n'étaient pas pour cela dénués de moyens d'exécution. Ils possédaient la peinture sur bois, dite *à l'œuf*, la fresque, la tapisserie, la mosaïque. Ce n'est pourtant pas dans les ouvrages de ce genre que l'on trouve le plus grand nombre de portraits au moyen âge, mais, après la miniature, dans la peinture sur verre.

La peinture sur verre procédait directement de l'idée chrétienne. Dans leurs magnifiques églises gothiques, poésie visible du monde féodal, les architectes avaient compris qu'il fallait ménager un demi-jour favorable à l'isolement et à la prière. Pour obtenir cette obscurité relative, on coloria les vitraux des fenêtres, puis on les assortit de manière à en former des figures et des personnages. On y représentait le plus souvent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; mais quelquefois la vie moderne empiétait sur le domaine sacré, et le vitrail alla jusqu'à offrir des portraits de contemporains, par exemple du donateur ou du prince régnant. Il serait intéressant de suivre les progrès des peintres sur verre, et nous aimerions aujourd'hui à connaître les noms des plus habiles pour réparer, autant que possible, l'oubli que leur époque a laissé peser sur eux. Mais ces modestes artisans de l'art paraissent avoir ignoré eux-mêmes leur talent et la valeur de leurs œuvres, et ils n'ont pas osé signer leurs travaux, dont quelques-uns sont cependant bien dignes d'attention.

Quoique en plus grand nombre que dans la tapisserie et la mosaïque, les portraits, dans la peinture sur verre, sont encore assez rares. Et encore sont-ce bien des portraits? Oui, pour quelques-uns; non pour la plupart.

Chose digne de remarque, c'est parmi les plus anciens vitraux connus que nous trouverons deux portraits : celui de *Foulque V*, comte d'Anjou, et celui de sa femme. Ces deux précieuses reliques de l'art du moyen âge ont été retrouvées par M. de Lasteyrie. Le

XIIe siècle nous a encore laissé sur un vitrail le portrait de l'abbé Suger, curieux morceau que l'on peut voir à l'abbaye de Saint-Denis, et celui d'un prêtre appelé *Laurent*. Ce dernier ouvrage se trouve à l'église Saint-Père de Chartres.

La même ville nous offre, dans sa cathédrale, un portrait de *saint Louis* (XIIIe siècle), un portrait de *Geffroy*, restaurateur des vitres de cette église (XIVe siècle), et dans l'église Saint-Père, citée plus haut, les portraits de *Jean de Mantes* et de *Pierre de Dreux*, dit Mauclerc, duc de Bretagne.

Dans la cathédrale de Troyes, on voit le portrait de *Guillaume Trainel*, évêque de Troyes, vitrail du XIIIe siècle. La cathédrale d'Évreux possède, des XIVe et XVe siècles, ceux de *Guillaume d'Harcourt*, grand-queux de Franee (1310), de *Geoffroy*, évêque d'Évreux, figure votive (1310), de *Charles le Mauvais*, et des douze pairs du royaume qui figurèrent au sacre de Louis XI.

Du XVe siècle également, on connaît les portraits de *Gilliat Bataille*, écuyer messin (cathédrale de Metz) et d'*Yolande d'Aragon*, mère du roi René (Saint-Julien du Mans).

Citons encore, pour n'y plus revenir, le portrait de *Henri II*, roi de France, œuvre de Jean Cousin, à Vincennes; ceux de *Marguerite d'Autriche*, duchesse de Savoie, à l'église de Brou, près de Bourg; de *François de Bourbon*, duc de Montpensier, à la chapelle de Champigny; de *Claude de Longwy*, cardinal de Givry; du *maréchal de Montigny* et de *Gabrielle de Crevant*, sa femme (1619, (cathédrale de Bourges); enfin les portraits d'*Anne d'Autriche* et de *Louis XIII* par Linard Gonthier, tous deux à la Bibliothèque de Troyes. Si nous anticipons ainsi, en citant les œuvres du XVIe et du XVIIe siècle, c'est que la peinture sur verre, à partir de cette époque, a perdu toute son originalité. Produit du moyen âge, elle ne lui a survécu que pour se traîner languissante. Seul, Jean Cousin, par la force de son génie, est venu lui donner un dernier éclat. Lui mort, l'art qu'il avait galvanisé s'est éteint doucement, et nous n'en trouvons plus trace dans notre histoire artistique.

Il nous reste à parler de la sculpture.

IV

La sculpture, au moyen âge, se ressentit de l'invasion des Barbares, et en garda longtemps la marque funeste. Nos vieilles cathédrales contiennent d'innombrables statues qui attestent les travailleurs les plus féconds, mais où manque souvent le sentiment de la forme et même de la nature, et ce culte de l'art plastique que les anciens avaient eu à un si haut degré.

L'inexpérience artistique et l'idéalisme trop exclusif de la société chrétienne ont produit les statues sacrées de ces vieilles basiliques, figures rêvées plutôt que conçues, effleurées plutôt que façonnées; personnages « dépourvus de beauté, dit M. Taine, maigres, atténués, mortifiés, souffrants, immobiles dans l'attente et dans l'extase, trop faibles et trop passionnés pour vivre, et déjà promis au ciel. »

Rien ne trahit la vie sous leurs longues robes de pierre ; leurs mains allongées sont jointes pour l'éternité ; leurs lèvres ne s'entr'ouvriront jamais ; ce sont des anges et non des créatures humaines; leur maigreur a quelque chose de la ténuité des colonnettes qui les entourent. Peuple d'âmes, légion mystique, visions sculptées, tout leur corps tend au ciel comme leur prière.

La part de l'idéalisme est grande dans cet art; celle de l'inexpérience ne l'est pas moins. L'art antique avait disparu, l'anatomie humaine était peu connue et les prescriptions religieuses en rendaient l'étude difficile et périlleuse. L'Église, il faut le dire, a exercé à ce point de vue une influence fâcheuse. Grégoire VII, saint Bernard, ces hommes si remarquables, étaient systématiquement ennemis de l'art tel que nous le comprenons. « Ils étaient hostiles à la beauté, dit M. Louis Viardot, il leur fallait des saintes, non belles, mais vertueuses, et n'ayant rien de ce qui peut troubler les yeux, les sens, et inspirer l'amour terrestre... Si l'ymaigier cherche l'expression, ce sera d'ordinaire par les contorsions et les grimaces, aussi bien pour les élus que pour les réprouvés, pour les anges que pour les démons. »

Ce n'est qu'au moment où la foi s'affaiblit, au début du XV[e] siècle, que l'on voit des sculptures porter la trace d'une certaine étude anatomique. Tels sont les *nus* de la cathédrale de Bourges.

Comment trouver des portraits à une pareille époque? Les productions sculpturales du moyen âge sont, pour ainsi dire, innombrables; les statues iconiques en forment une grande partie, sans doute, mais non les portraits proprement dits. Il fallut la Renaissance pour rendre à l'art, sinon son inspiration, du moins sa perfection plastique. Ce n'est qu'aux approches de ce grand mouvement, que nous voyons naître sur notre sol de véritables sculpteurs et éclore sous leurs mains de véritables portraits.

Émeric David cite cependant une statue debout de *Philippe-Auguste*, placée autrefois dans le chœur de Notre-Dame de Paris, et une autre de *Louis VIII* dans la même église; mais la plupart des portraits sculptés de cette époque sont couchés sur des tombeaux.

Quelques-uns de ces mausolées étaient de la plus grande magnificence; ainsi, nous trouvons encore dans Émeric David la description du tombeau que Blanche de Navarre consacra à son mari, le jeune Thibaut III, comte de Champagne, qui mourut à l'âge de vingt-six ans : « La statue du prince était en argent, grande comme nature. Elle portait des bracelets d'or et une ceinture enrichie de pierreries. Un pan de manteau se croisait au-dessus de ses genoux. Les yeux, enfin, étaient en émail, de couleur bleue, et au naturel. » (*Histoire de la Sculpture française*). C'est bien d'un portrait qu'il s'agit. De plus, ce monument était orné de dix figures en argent et en ronde bosse, représentant Louis le Jeune, Henri Ier et d'autres personnages.

Le nombre de ces portraits sur des tombeaux est véritablement énorme. Non seulement les rois, les princes, les grands seigneurs, les dignitaires ecclésiastiques [1] avaient leur statue sur leur mausolée, mais souvent des particuliers riches avaient des sarcophages ornés de sculptures. On cite celui du savant *Alain de Lille*, mort à Citeaux, et qui fut représenté sur sa tombe, en habit de frère convers, et la tête appuyée sur ses ouvrages.

Quelques statues isolées furent aussi exécutées vers cette époque, entre autres une de *saint Louis*, conservée à Saint-Denis. Une autre, représentant *René d'Alençon*, cinquième fils de Louis IX, existe à la

1. On peut citer, entre autres, l'image d'*Avignon Nicolai*, archevêque d'Aix, mort en 1443. Cette effigie fut dessinée par un certain maître Guillaume, peintre d'Avignon et *gravée* sur la pierre de son tombeau par *Maître Rolet* de Draguignan. (*Archives des Bouches-du-Rhône, Fonds de l'archevêché d'Aix.*)

cathédrale de Chartres. Mais, si ces monuments du moyen âge se recommandent par la richesse et le fini du travail, il faut avouer que la ressemblance des portraits est au moins problématique. Les artistes du temps semblent, du reste, en convenir, puisqu'ils ont souvent pris le soin d'inscrire auprès de chaque figure un nom qui pût la faire reconnaître.

Une autre particularité remarquable, c'est l'habitude de colorier, d'enluminer les sculptures. On trouve d'assez nombreux exemples de cette habitude. Pour ne citer que ceux que tout le monde peut voir, nous avons au Louvre les statues tumulaires de *Philippe de Comines* et de sa femme *Hélène de Chambres,* à mi-corps, dans l'attitude de la prière. Ce monument, bien que postérieur au moyen âge, puisque Hélène de Chambres n'est morte qu'en 1531, nous montre comme une dernière trace de cette coutume d'enluminer les statues.

A l'approche du XVIe siècle, le progrès s'accentue, et nous nous trouvons enfin en présence de véritables œuvres d'art. Telle est la figure très caractéristique du duc Jean de Berry, fils du roi Jean, dans la cathédrale de Bourges; telles sont les statues funéraires des ducs de Bourgogne, à Dijon.

Les sculpteurs du moyen âge ne nous ont pas, pour la plupart, laissé leurs noms. Ceux que nous connaissons, Jean Ravi, Jean Bouteillier, Hennequin de la Croix, Thévenin de Saint-Légier, Conrad Meit, André Columban ne nous ont pas laissé de portraits qui soient restés jusqu'à nous. *Michault Colomb* (1431-1514)? (1440-1513)? est le mieux connu de ces artistes. Nous avons de lui le mausolée de *François II* de Bretagne. Le monument élevé par Colomb à son souverain nous initie à un style nouveau, plutôt italien que français, plutôt païen que chrétien, mais, en somme, très remarquable, et que nous verrons se continuer chez nos sculpteurs dans tout le courant du siècle suivant. Les tombeaux de ce temps exigeaient de l'artiste les talents de l'architecte, au moins autant que ceux du statuaire : ils représentent de petits temples à jour, soutenus par des colonnades, ornés le plus souvent de figures allégoriques, et sur lesquels s'élève l'image du défunt. Quelquefois cette image est double : sur le tombeau, c'est le vivant revêtu d'un costume d'apparat; à l'intérieur du temple, et à demi caché par les colonnades, le même homme est représenté nu et dans l'attitude de la mort. Tel est le mausolée de François de Bretagne par Michault Colomb. Cet exemple a d'ailleurs

été suivi par quelques artistes modernes ; nous en verrons la preuve plus loin.

Mais Michault Colomb lui-même ne nous appartient pas entièrement, si nous considérons qu'il était né en Bretagne, qu'il a travaillé surtout pour la cour de ce pays, et qu'à cette époque le duché de Bretagne était aussi distinct de la France que peuvent l'être aujourd'hui la Belgique et la Suisse. Comment s'est-il fait que le génie des arts, franchissant d'un coup d'aile toute la France si prête à le recevoir, ait été se reposer tout d'abord sous le toit d'un artiste breton? Nous l'ignorons. Toujours est-il qu'au moment où le duc François II avait dans ses États un artiste national, nos rois en étaient encore réduits à appeler auprès d'eux des sculpteurs italiens. Le goût du beau était né depuis longtemps que la réalisation de cet idéal nous manquait encore. Pourtant, la France en travail enfanta, et, du premier coup, atteignit les sommets de l'art : elle donna naissance à Jean Goujon.

PREMIÈRE PARTIE

LES PORTRAITISTES DU XVIE SIÈCLE

I

PEINTURE

Quand notre petit roi Charles VIII, à la tête d'une troupe de gentilshommes braves et frivoles, partit, sur la foi de quelques romans, pour aller conquérir l'Italie, Constantinople et Jérusalem, c'est-à-dire, dans sa pensée, le monde entier, il ne se doutait guère du résultat singulier que son expédition allait avoir. Ce qu'il allait chercher en Italie, c'était, pour lui-même, la couronne impériale, la gloire d'un nouveau Charlemagne; pour sa noblesse, de l'or, des titres nouveaux, des seigneuries d'outre-mer comme au temps des croisades; ce qu'il devait en rapporter, ou plutôt ce que les Français devaient en rapporter avec lui, et après lui, sous ses successeurs, c'était un art nouveau sous toutes ses formes, poésie, musique, peinture, sculpture; c'étaient même toutes les idées maîtresses qui ont remué le monde moderne, la politique, la réforme religieuse, l'esprit d'examen. Ces grandes choses, en effet, mortes, ou qui semblaient mortes avec le monde romain, n'avaient pas été connues de la plupart des peuples du moyen âge, et ne pouvaient guère l'être de la

France, tant qu'une grande crise, telle qu'une guerre européenne, n'aurait pas jeté en quelque sorte toute la nation hors de ses frontières. Le régime féodal avait eu pour résultat de restreindre l'horizon des sciences comme des ambitions humaines. Luttant de ville à ville, de château à château, dans des pays sans routes, ravagés, dépeuplés, les hommes de cette époque n'avaient ni le temps ni le pouvoir d'apprendre ce qui se passait en dehors de la sphère étroite où leurs efforts étaient confinés. Et cela dura longtemps. Il fallut que la féodalité fût domptée par la puissante main de Louis XI pour que la France pût regarder au delà des Alpes et du Rhin. La noblesse se jeta avec enthousiasme sur les pas de Charles VIII et de Louis XII; les événements ne parurent pas répondre à son attente, puisque, après soixante ans de guerres, l'Italie nous échappa enfin; mais nous avions gagné mieux que des duchés ou des royaumes à ce contact avec la terre classique du *beau* · les résultats artistiques des guerres d'Italie ont été plus glorieux et plus durables que leurs résultats politiques.

Il ne faut pas croire, cependant, que la peinture française n'ait pas existé avant la première expédition de Charles VIII. Un peintre s'est trouvé, qui fut comme le lien entre les artistes du moyen âge et ceux de la Renaissance. Nous disons un peintre, et, en effet, *Jean Fouquet* est plus qu'un enlumineur; c'est un peintre véritable, qui fut comme le précurseur de l'art moderne en France.

Jean Fouquet, né à Tours vers 1415 ou 1420, nous a laissé, outre de merveilleux manuscrits, un certain nombre de tableaux. Parmi les manuscrits, on remarque celui de Boccace : les *Cas des nobles hommes et femmes malheureux*. Le frontispice de cet ouvrage nous donne les portraits du *roi Charles VII*, du *comte du Maine*, de divers magistrats et officiers dont les noms ne nous sont pas parvenus. Il est daté de 1458. On possède encore le portrait de Fouquet par lui-même (il appartient à M. Hippolyte de Janzé); un portrait en pied de Charles VII; un portrait d'*Étienne Chevalier*, tré-

sorier de France et contrôleur des finances sous Charles VII et Louis XI. Ce portrait, ou plutôt cet *ex-voto*, représente le trésorier offrant à la Vierge les hommages de sa piété.

M. Louis Brentano, de Francfort, possède une des parties d'un diptyque qui représentait aussi Étienne Chevalier et la Vierge Marie; ce diptyque était exposé dans l'église de Melun, et Henri IV en offrit, dit-on, dix mille livres, somme énorme pour l'époque. Le panneau qui se trouve en la possession de M. Brentano représente Étienne Chevalier. Le second a été perdu, mais il en existe une reproduction en grisaille qu'on peut voir au musée d'Anvers. La tradition veut que cette Vierge soit le portrait d'Agnès Sorel.

Mort vers 1485, Jean Fouquet avait laissé deux fils, Louis et François Fouquet, qui, bien qu'ayant continué d'exercer l'art de leur père, n'ont guère soutenu sa réputation, et de qui les ouvrages ne nous sont pas connus.

Les tableaux de Fouquet qui nous sont restés sont rares; en dehors de ceux que nous venons de citer, nous ne pouvons noter que deux morceaux que nous avons pu juger *de visu* : les portraits en buste de *Charles VII* et de *Juvénal des Ursins*. Encore leur authenticité est-elle contestée. Qu'ils soient ou non de l'admirable enlumineur, ces portraits sont intéressants au plus haut point, car ils peuvent nous donner une idée de la peinture française avant le XVIe siècle, non plus par des figurines peintes sur des manuscrits, mais par de véritables tableaux. Est-ce l'effet du temps ou de l'imperfection des moyens employés? Mais l'ensemble est sombre et un peu froid; la couleur des chairs est terreuse; les mains ont cette longueur démesurée que l'on remarque dans les miniatures du moyen âge. Néanmoins, le portrait de Charles VII vaut qu'on s'y arrête; il nous a transmis le type historique du *Victorieux*, comme la peinture de la Bibliothèque nationale nous a conservé celui de Jean le Bon.

Jean Fouquet avait été appelé à Rome pour y faire le

portrait d'Eugène ; IV fait bien remarquable, si l'on songe que Fouquet fut le contemporain de Pérugin, de Léonard, de Mantegna, des Bellini ; il put donc étudier l'art italien à son berceau. Il ne paraît pas, toutefois, que cette étude ait sensiblement modifié sa manière. Il n'en est pas moins le peintre le plus remarquable que la France ait possédé au xve siècle.

« Peintre aussi naïf, observateur plus naturel que Hemling, dit M. Henri Delaborde, Fouquet a, dans ses figures, quelques-unes des qualités les plus solides de ce peintre délicieux. »

A son tour, M. du Bastard l'apprécie en ces termes : « Digne précurseur de Léonard de Vinci, d'Albert Dürer, d'Holbein et de Raphaël, Fouquet prend un vol si élevé qu'on doit lui donner place parmi les grands maîtres, et le nommer désormais avec eux. Et si l'on observe qu'au moment où le peintre de Louis XI nous apparaît dans toute la hauteur de son génie, le plus ancien des quatre que je viens de citer n'était pas encore né pour les arts, puisqu'il n'avait pas vingt ans, on ne peut s'expliquer comment le nom de cet homme prodigieux, une des gloires du xve siècle, le chef d'une école célèbre, ne se montre ni dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la peinture, ni dans aucun de ces nombreux recueils qui conservent inutilement le souvenir de tant de gens obscurs et de talents médiocres. »

Sans nous associer entièrement à cet éloge, qui nous paraît empreint d'une certaine exagération, disons cependant que Jean Fouquet n'occupe peut-être pas dans notre histoire artistique la place qu'il mérite. Cela tient sans doute au caractère mixte de son talent; l'enlumineur l'a emporté sur le peintre, quelque remarquable que fût celui-ci. Nous avons néanmoins voulu le nommer en tête de cet ouvrage. Les Clouet, que nous allons étudier tout à l'heure, sont, à notre avis, les véritables chefs de la primitive école française de portrait; mais nous avons tenu à honneur, tout en laissant aux Clouet le rang auquel ils ont droit, d'accorder quelque

attention à un artiste dont le nom fut si longtemps et si injustement oublié.

Nous avons vu que Jean Fouquet était allé à Rome. Ce fut encore d'Italie que, sous le règne de François Ier, une colonie d'artistes vint s'établir en France, où ils fondèrent l'école de Fontainebleau, pâle reflet de leurs écoles nationales. Aussitôt, ces artistes devinrent les rois de la mode et du goût. La France est le pays des contrastes : les nouveautés y sont parfois difficilement admises; mais quand elles ont une fois acquis droit de cité, elles deviennent l'objet d'un engouement souvent excessif. Ce fut ce qui arriva à cette époque; on adopta sans réserves tous les principes, toutes les idées des maîtres italiens, on abandonna absolument l'art du moyen âge; tout ce qui n'était pas dans le goût des écoles de Rome, de Florence, de Venise, fut considéré comme de nulle valeur; l'art français fut menacé de n'acquérir jamais son originalité, son caractère propre, et de se borner désormais à une imitation servile. On copia, on fit des pastiches, et il arriva naturellement qu'on exagéra encore les défauts déjà saillants des artistes de l'école italienne; enfin, le mouvement de la Renaissance, cette admirable émancipation du génie humain, dépassa le but et devint un entraînement irréfléchi et funeste.

Au milieu de ce courant de l'opinion, des peintres se trouvèrent qui eurent le courage de résister, qui refusèrent obstinément de se plier aux exigences de la mode nouvelle, qui conservèrent intrépidement leur tempérament national, qui furent de grands observateurs, sinon de grands peintres, et sans contredit des artistes du plus rare mérite; qui surent établir leur réputation sans grandes toiles à effet, avec de simples petits tableaux de chevalet, ayant quelquefois les dimensions exiguës de véritables miniatures; avec ces faibles moyens, ces artistes excellèrent dans un genre qui est la suprême expression du talent d'un peintre, le portrait, et passèrent à la postérité, n'ayant fait que des portraits; ils

furent des dessinateurs éminents, de charmants coloristes, des peintres spirituels, vifs, éminemment français; et n'ayant imité personne, ils sont restés à leur tour inimitables. Nous voulons parler des *Clouet*.

Les Clouet étaient d'origine flamande. Le premier peintre de ce nom, Jehan Clouet, vint de Bruxelles en France vers l'année 1460 et y apporta, dit-on, le secret de la peinture à l'huile, tradition des frères Van Eyck. Mais ce fut son fils, nommé comme lui Jean Clouet, qui fonda véritablement l'illustration de son nom, remis aujourd'hui en lumière après un long et injuste oubli.

Pendant le siècle entier que dura leur vogue, les Clouet conservèrent, comme une marque, quelque chose du caractère et du style de l'école flamande. Ils en gardèrent la sévérité de dessin, la raideur un peu exagérée, mais aussi la simplicité, la franchise, la vérité dans l'expression des figures. Ils reproduisent avec la même exactitude le visage, qui est le portrait lui-même, et le vêtement qui n'en est que l'accessoire ; la naïveté fait le fond de leur talent, si remarquable pourtant et même si saisissant. Les Clouet n'osaient pas sortir d'une tradition d'ailleurs gracieuse, mais un peu étroite; et comment en eût-il été autrement? Descendants trop directs des imagiers du moyen âge, il eût fallu à nos premiers peintres une audace surhumaine pour sortir du cercle encore bien restreint où ils étaient enfermés. L'espace leur manquait peut-être plus que les ailes. Malgré les faveurs du souverain et les applaudissements de la cour, malgré le titre de peintre du roi et la charge peut-être plus importante de *varlet de chambre* de Sa Majesté, qu'occupaient Jean Clouet et son fils François, ces deux peintres n'avaient pas auprès des Valois la place à laquelle auraient eu droit de véritables artistes, dans le sens moderne de ce mot. Le prince ou le seigneur qui leur demandait son portrait n'exigeait d'eux qu'une ressemblance exacte, et non des compositions inspirées comme celles qui sortaient à la même époque des mains de Michel-Ange et de Raphaël; il fallait que le peintre fût au moins un

Léonard de Vinci pour que le roi de France daignât le visiter à ses derniers moments, ou un Titien pour que l'empereur lui fît l'honneur de ramasser son pinceau. Quant aux Clouet, traités plutôt en artisans qu'en artistes, ils ne se considéraient sans doute pas eux-mêmes comme les égaux des maîtres italiens. A la mort de François Ier, le peintre du roi dut exécuter l'effigie du monarque défunt, c'est-à-dire non pas son portrait, mais un mannequin de cire à l'image du mort; il dut ensuite peindre les fleurs de lis des bannières, les cottes d'armes des hérauts, l'écu de France porté aux obsèques, et noircir le bois des lances et du sarcophage; travail tout au plus digne d'un doreur, et qu'aucun peintre aujourd'hui ne consentirait à faire, fût-ce pour un roi. Aussi les Clouet gardèrent-ils, au milieu de leur faveur, la modestie de domestiques bien vus du maître; ils ne signaient pas leurs œuvres, et leur nom même était à peine connu de leurs contemporains. Jean Clouet était familièrement appelé par le roi et la noblesse du sobriquet de Jeannet ou Janet, qu'il transmit à son fils François avec son talent héréditaire.

François Clouet marque l'apogée de la faveur de cette famille, si française, malgré son origine; les grands l'attirent, les poètes le célèbrent : « Il peint à l'huile, en miniature, et il dessine au crayon; toute la seconde moitié du siècle pose devant lui. Son œuvre, répandu partout, en France, en Italie, dans les châtellenies féodales de la Grande-Bretagne, sans nom d'auteur, étonne par une fécondité qui semblait devoir exclure la patience nécessaire pour tant finir [1]. » François Clouet conserva ses charges jusqu'à sa mort, en 1572. Un quatrième Clouet, éclipsé totalement par celui-ci, et qui n'était autre que son frère, fut peintre à la cour de Navarre et mourut avant François, avec qui s'éteignit la famille.

A l'époque où cette dynastie artistique fondait pour ainsi dire l'école française du portrait, des maîtres de l'Italie et de

1. Charles Blanc, *Histoire des Peintres*.

l'Allemagne produisaient dans ce genre d'immortels chefs-d'œuvre. Il n'est peut-être pas sans intérêt de les comparer avec les œuvres des Clouet et d'en faire toucher du doigt les différences les plus remarquables.

Pour ne citer que trois noms, mais trois noms inoubliables, prenons Titien, Léonard et Holbein. Titien semble avoir cherché toujours à représenter ses modèles sous le jour le plus favorable. Son portrait de François I[er] nous montre une figure spirituelle, avenante, fière et noble, qui ne ressemble guère, il faut bien le dire, à celle que nous a laissée un portraitiste plus véridique ou plus brutal si l'on veut, dont nous parlerons plus loin. La touche de Titien est large et hardie, les détails ne l'occupent que modérément, ses lumières et ses ombres sont distinctement accusées, il fait un très grand usage du clair-obscur. Le portrait dont nous parlons, pour être bien jugé, doit être examiné d'une certaine distance ; ce caractère particulier des portraits de Titien était d'ailleurs reconnu par ses contemporains, témoin la lettre écrite par la reine Marie de Hongrie à propos d'un portrait de Philippe II envoyé à Marie Tudor[1]. — De même, la *Joconde* de Léonard nous montre cet artiste enveloppant son personnage d'une sorte d'ombre mystérieuse, adoucissant les reliefs, formant un tout harmonieux et un peu fondu ; ainsi que dans les portraits du Titien, la vie étincelle dans le regard, le sang circule sous la peau. Enfin, si nous examinons le beau portrait d'Érasme, œuvre d'Holbein, que possède le musée du Louvre, nous y remarquons aussi un effet un peu violent produit par l'opposition d'une vive lumière et d'une ombre obscure. Ces trois peintres résument en eux l'art du portrait au XVI[e] siècle dans les écoles italienne et allemande. Les portraits de l'école française du même temps,

1. Si est-ce qu'elle (la reine d'Angleterre) verra assez par icelle sa ressemblance, la voyant à son jour et de loin, comme sont toutes peintures dudict Titien que de près ne se recognoissent. (*Papiers d'État de Granvelle*, t. IV, p. 150.)



A Quantin Imp Edit

ELISABETH D AUTRICHE
par François Clouet

représentée par les Clouet, en diffèrent essentiellement. Ici les dimensions sont souvent petites, mais, dans tous les cas, le travail du pinceau est d'une délicatesse inouïe, le coloris est vif et léger; les détails sont rendus avec une exactitude scrupuleuse, les tons des chairs sont admirables et, chose digne de remarque, les personnages ont un relief suffisant, quoique les ombres soient à peine accusées.

Au reste, nous possédons au Louvre le chef-d'œuvre des Clouet, dû au pinceau de François, le dernier et le plus illustre d'entre eux; c'est le portrait d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX. Plus on regarde cette délicieuse petite toile, plus on s'y attache; l'expression douce et gravement enfantine de la bouche, la fraîcheur du teint, l'éclat du regard, l'adorable finesse des mains, tout dans ce portrait charme et attire. L'exécution en est merveilleuse, le dessin est pur, la touche d'une délicatesse exquise, sans sécheresse; les détails sont admirablement étudiés et rendus; vêtue d'une riche étoffe à ramages, le col emprisonné dans une fraise de dentelles, et surchargée de perles et de pierreries, la jeune reine a posé devant l'artiste pour sa toilette autant que pour son visage, et le peintre l'a traitée comme elle voulait l'être; mais cette exécution minutieuse des détails ne nuit pas à l'ensemble qui est idéalement gracieux; ce portrait est dans le salon des chefs-d'œuvre et s'y trouve parfaitement à sa place.

L'œuvre des Clouet est immense, et nous ne pouvons énumérer ici, malgré l'intérêt que présenterait cette liste, l'innombrable quantité de portraits qui sont sortis de leur pinceau; nous nous contenterons de citer, au Louvre, avec le portrait d'Élisabeth d'Autriche, celui de Henri II, qui est aussi une merveille d'exécution, et un portrait de Charles IX, tous trois de François Clouet. Le livret attribue encore à ce maître ou à son école seize autres toiles représentant des seigneurs ou des dames de la cour, et deux petits tableaux, qui sont aussi des réunions de portraits, et qui nous montrent des fêtes du temps. Parmi ces toiles, on remarque un portrait de

François Ier remarquable par son exécution précieuse et sa naïveté. La figure semble plaquée sur le fond; aucun relief, ignorance ou dédain absolu de l'anatomie et du clair-obscur. Les détails sont traités avec une habileté de main prodigieuse dans ce tableau et dans un autre, représentant également François Ier, plus vigoureusement modelé et attribué à la même école. On trouve encore dans la même salle les portraits de Michel de l'Hospital, de François de Lorraine, duc de Guise, et quelques autres, tous remarquables par la précision et le fini du travail.

Les pays étrangers, surtout les Pays-Bas et l'Angleterre, possèdent un nombre très considérable d'œuvres des Clouet ou de leur école ; nous citerons seulement, d'après Charles Blanc : à Anvers, un portrait de François II, dauphin ; à Berlin, des portraits de François II et du duc d'Anjou (Henri III) ; à Strafford-House (Londres), ceux de Catherine de Médicis, de Jeanne d'Albret, de François, duc d'Alençon, de Henri III, deux portraits du vieux Janet; au château de Hampton-Court, un François II enfant; à Castle-Howard, près York, appartenant au comte de Carlisle, un portrait de Catherine de Médicis et de ses enfants, et une collection de quatre-vingt-huit dessins au crayon noir et rouge. Chose particulière, on a remarqué que dans ces dessins tous les hommes sont beaux, et toutes les femmes laides ! — Au château d'Althorps se trouvent aussi les portraits de François II et de Marie Stuart, tous deux peints à l'huile sur des panneaux de bois. Cette liste est loin d'être complète.

Les Clouet, surtout François Clouet, ont joui durant leur vie d'une vogue immense et méritée ; il est impossible de pousser plus loin qu'ils ne l'ont fait l'esprit d'observation, l'exactitude scrupuleuse, le fini du travail, le soin méticuleux des détails et l'harmonie de l'ensemble. Leur talent particulier correspondait si parfaitement à l'esprit français, que ces peintres, quoique d'origine flamande et procédant de la manière des artistes flamands, ont pu être revendiqués par notre pays comme les fondateurs et les premiers maîtres de notre

école de portrait. Contemporains des Titien, des Holbein, leur gloire toute nationale a été quelque peu obscurcie par l'éclat de ces noms illustres ; nous sommes, en France, tellement portés à nous enthousiasmer pour les gloires étrangères que, malgré notre réputation établie de vanité, nous laissons souvent tomber les nôtres dans l'oubli le plus profond et le plus injuste. C'est ce qui est arrivé à cette famille, si remarquable à tant d'égards : après un moment d'éclat, une obscurité complète est venue envelopper son nom, inconnu ou à peu près au XVIIe et au XVIIIe siècle, et ce n'est que de nos jours que les recherches scrupuleuses d'une critique plus éclairée et plus équitable envers nos nationaux ont exhumé de l'oubli cette gloire méconnue.

C'est dire que les Clouet n'ont pas laissé d'imitateurs : s'ils appartiennent à notre école, c'est par un fonds de qualités communes innées aux artistes français, et qui naturellement se sont retrouvées chez nos peintres de toutes les époques; mais on peut dire d'eux que, n'ayant subi en aucune façon l'influence du mouvement artistique qui entraînait la France du XVIe siècle, ils n'en ont exercé aucune sur les peintres qui leur ont succédé, et n'ont formé qu'une brillante exception.

Il est bon cependant que cette pléiade glorieuse soit de nouveau bien étudiée et bien connue : non pas seulement parce que les Clouet furent de ces artistes éminents qui honorent le pays qui les a produits, mais surtout parce que la vue de leurs œuvres prouve d'une manière évidente que si l'art français a gagné à recevoir l'impression de la Renaissance commencée au delà des monts, il était cependant déjà en état de trouver en lui-même ses premiers caractères, et qu'il n'avait pas attendu le signal de l'Italie pour marcher dans sa voie propre et y réaliser d'importants progrès. Les Clouet n'étaient ni Italiens, ni Espagnols, ni Allemands, ni même Flamands, ils étaient *Français*, ils affirmaient par leur pinceau l'existence d'un art français original, déjà affranchi des tâtonnements du moyen âge, et qui, tout en acceptant

l'influence salutaire de l'art italien, pouvait néanmoins vivre par lui-même et n'être pas simplement le reflet de l'art des autres ; à ce titre, et quand ils n'auraient que celui-là, les Clouet avaient le droit d'être tirés de l'oubli immérité où les avaient laissés le XVIIe et le XVIIIe siècle, et c'est un honneur pour la critique contemporaine d'avoir réparé l'injustice du temps, et rendu à nos vieux maîtres français le rang qu'ils ont le droit d'occuper dans l'histoire des arts.

II

DESSIN.

Nous n'en avons pas encore fini avec les Clouet. S'ils furent nos premiers peintres, ils furent aussi nos premiers dessinateurs. Cela était naturel. Le pinceau et le crayon sont tenus par les mêmes mains : il faut dessiner avant de peindre. Il arrive même, nous aurons à le constater plusieurs fois au courant de cette étude, que l'artiste qui commence une esquisse sur le papier, pour la transporter ensuite sur la toile, peut s'en tenir à sa première idée et n'achever que le *dessin* de son œuvre ; ou même, sans renoncer à la peindre, être assez satisfait de son ébauche pour s'y arrêter et en faire un ouvrage accompli. Des esquisses de tableaux célèbres nous ont été ainsi conservées, et sont recherchées avec avidité par les collectionneurs.

Comme dessinateurs, les Clouet ont eu, de leur vivant, de nombreux disciples dont les œuvres soutiennent avec honneur la comparaison avec celles de leurs maîtres. L'ensemble de ces dessins souvent inachevés, pieusement recueillis et parvenus jusqu'à nous, a aujourd'hui la valeur de précieuses reliques. Notre musée du Louvre possède la plus grande partie de cette riche collection de portraits. Ils sont dessinés au crayon noir et rouge, avec quelques touches de pastel : certains d'entre eux sont des œuvres d'un très grand mérite. Outre trois miniatures sur vélin, représentant une jeune femme et deux portraits de François I[er], on n'y trouve pas moins de quarante-six dessins ou miniatures, représentant des personnages de la cour des Valois. Le lecteur se

fatiguerait de l'énumération de ces portraits, qui se recommandent presque tous par les mêmes qualités, un trait hardi et délié, une grande légèreté de main et une expression très habilement rendue : nous nous contenterons donc de signaler les principaux, parmi lesquels on remarque une *tête de vieillard,* par François Clouet lui-même. C'est un dessin à la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de lavis, étude saisissante et digne du maître. Citons aussi un nouveau portrait de *François Ier*, qui, avec Louis XIV, est certainement un de nos souverains les plus *portraicturés ;* une *tête d'enfant* que le livret dit être un des fils de Henri II, et dans laquelle nous avons cru reconnaître les traits de Charles IX, en le comparant au buste que possède le Musée de la Renaissance ; un portrait de *Balzac d'Entragues,* un autre du *duc de Guise,* aux crayons rouge, noir et blanc, admirable de vérité ; un portrait d'homme, le portrait du duc de Montpensier, un portrait de femme ; à Versailles, ceux de Charles-Emmanuel de Savoie, de Nicolas de Bauffremont, de Henri III, de Bussy d'Amboise. Quelques-uns de ces dessins ont été attribués aux Clouet ; la plupart sont d'auteurs inconnus, mais il est facile de voir qu'ils sortent tous de la même école, ils ont tous un air de famille. Ce sont quelquefois de simples *traits ;* deux crayons, trois au plus ont été mis en usage ; quelques touches de lavis en complètent un certain nombre ; mais avec des ressources aussi restreintes, les dessinateurs ont trouvé moyen de donner à leurs personnages des yeux qui brillent, un front qui pense ; on affirmerait volontiers l'exactitude de leur ressemblance, tant l'air de ces têtes est naturel, tant l'ensemble du dessin révèle des artistes consommés, tant on sent dans ces crayons l'esprit joint à une observation exacte et profonde : c'est bien ainsi qu'ils devaient paraître aux yeux, les seigneurs encore à moitié féodaux de la cour de François Ier et de Henri II, les amis de Charles IX, les mignons de Henri III : le front haut, l'œil brillant, la bouche railleuse, la toque posée hardiment, la fraise *godronnée* tenant la tête élevée : ce sont là des Français peints par des Français.

D'autres dessins succédèrent à ceux-là, qui ne furent ni moins spirituels ni moins délicats ; deux familles d'artistes consommés nous ont laissé une riche collection de portraits exécutés avec le seul crayon, mais ces artistes appartiennent plus encore au XVIIe siècle qu'au XVIe, et nous nous réservons d'étudier dans notre seconde partie les *Dumonstier* et les *Quesnel*.

---

fatiguerait de l'énumération de ces portraits, qui se recommandent presque tous par les mêmes qualités, un trait hardi et délié, une grande légèreté de main et une expression très habilement rendue : nous nous contenterons donc de signaler les principaux, parmi lesquels on remarque une *tête de vieillard*, par François Clouet lui-même. C'est un dessin à la pierre noire et à la sanguine, avec quelques touches de lavis, étude saisissante et digne du maître. Citons aussi un nouveau portrait de *François Ier*, qui, avec Louis XIV, est certainement un de nos souverains les plus *portraictnrés;* une *tête d'enfant* que le livret dit être un des fils de Henri II, et dans laquelle nous avons cru reconnaître les traits de Charles IX, en le comparant au buste que possède le Musée de la Renaissance; un portrait de *Balzac d'Entragnes,* un autre du *duc de Guise,* aux crayons rouge, noir et blanc, admirable de vérité; un portrait d'homme, le portrait du duc de Montpensier, un portrait de femme; à Versailles, ceux de Charles-Emmanuel de Savoie, de Nicolas de Bauffremont, de Henri III, de Bussy d'Amboise. Quelques-uns de ces dessins ont été attribués aux Clouet; la plupart sont d'auteurs inconnus, mais il est facile de voir qu'ils sortent tous de la même école, ils ont tous un air de famille. Ce sont quelquefois de simples *traits;* deux crayons, trois au plus ont été mis en usage; quelques touches de lavis en complètent un certain nombre; mais avec des ressources aussi restreintes, les dessinateurs ont trouvé moyen de donner à leurs personnages des yeux qui brillent, un front qui pense; on affirmerait volontiers l'exactitude de leur ressemblance, tant l'air de ces têtes est naturel, tant l'ensemble du dessin révèle des artistes consommés, tant on sent dans ces crayons l'esprit joint à une observation exacte et profonde : c'est bien ainsi qu'ils devaient paraître aux yeux, les seigneurs encore à moitié féodaux de la cour de François Ier et de Henri II, les amis de Charles IX, les mignons de Henri III : le front haut, l'œil brillant, la bouche railleuse, la toque posée hardiment, la fraise *godronnée* tenant la tête élevée : ce sont là des Français peints par des Français.

D'autres dessins succédèrent à ceux-là, qui ne furent ni moins spirituels ni moins délicats ; deux familles d'artistes consommés nous ont laissé une riche collection de portraits exécutés avec le seul crayon, mais ces artistes appartiennent plus encore au XVIIe siècle qu'au XVIe, et nous nous réservons d'étudier dans notre seconde partie les *Dumonstier* et les *Quesnel*.

III

SCULPTURE

Si la peinture française de la Renaissance s'éloigna, avec les Clouet, de l'école italienne et resta originale et indépendante, il n'en fut pas de même de notre sculpture, qui, dès ses premiers jours, alla chercher en Italie ses maîtres et ses modèles. Il est facile de comprendre la raison de cette divergence entre nos premiers peintres et nos premiers sculpteurs. Ce que nos artistes demandaient à l'Italie, au temps dont nous parlons, c'était moins les leçons de leurs contemporains que les souvenirs réveillés des antiques dont les Italiens du XVIe siècle étaient eux-mêmes les héritiers et les élèves. Or, en peinture, l'antiquité ne nous a rien ou presque rien laissé : soit fragilité de ces sortes d'œuvres, soit impuissance de moyens, il n'est rien resté des peintres de la Grèce ou de Rome qui mérite l'admiration de la postérité. Leur sculpture, au contraire, est restée vivante comme à l'heure où elle est sortie du ciseau, et comme alors inspirée et parfaite. Il n'en pouvait être autrement : tout, chez les peuples anciens, favorisait la sculpture, et chaque jour lui apportait des inspirations nouvelles : la pensée de l'artiste était constamment tenue en éveil par des types de la beauté la plus régulière, l'élégance du corps passant pour une qualité essentielle à un homme libre. Aujourd'hui, le sculpteur, pour travailler d'après le nu, doit s'enfermer avec un modèle, et, la séance finie, rien ne lui rappelle plus les formes humaines qu'il cherche à fixer et à perfectionner dans son œuvre : au siècle de Périclès et sur les bords de la mer



Héliog Dujardin Paris A Quantin Imp. Edit.

HENRI III
par Germain Pilon

Égée, le nu harmonieux et chaste de l'art se voyait librement tous les jours : on l'étudiait aux exercices des gymnases, aux bains qu'un hiver bientôt passé interrompait à peine, aux fêtes des dieux, aux luttes nationales d'Olympie. Il en fut ainsi même à Rome, où les jeunes patriciens, et aussi parfois les premiers personnages de la République, ne dédaignaient pas de venir s'exercer, aux yeux de tous, dans le Champ-de-Mars. Ainsi s'explique la perfection qu'avant même l'époque de Phidias la statuaire antique avait atteinte. L'œuvre de l'homme se fortifiait et s'idéalisait en même temps que l'homme lui-même, et des sculpteurs qui n'étaient peut-être pas les premiers de leur temps produisaient des œuvres comme la Vénus de Milo et le Laocoon.

Telles étaient les grandes leçons que demandaient à l'antiquité nos sculpteurs du XVIe siècle : les magnifiques travaux que nous ont laissés Jean Goujon, Jean Cousin, Germain Pilon en font foi. Mais, tout en s'inspirant de cette imitation, l'œuvre de ces trois grands artistes montre que la statuaire française de la Renaissance était digne de soutenir la comparaison avec la statuaire italienne : Jean Goujon et Germain Pilon personnifiant la grâce, Jean Cousin la force et la vérité, tous trois également dignes de fixer la renommée ; tous trois Français par la naissance et par l'esprit, et, en somme, restés Français dans leurs œuvres, ayant pris aux Italiens ce qu'ils avaient de gracieux ou de savant, mais ayant évité l'imitation excessive qui caractérise les peintres secondaires de leur époque, dont la plupart ne surent pas, comme les Clouet, garder l'indépendance de leur talent.

Les détails biographiques manquent presque complètement sur *Jean Goujon*. On a cru longtemps que ce grand artiste était mort à Paris, frappé d'une balle catholique, le jour de la Saint-Barthélemy, mais rien n'appuie cette tradition ; on sait seulement qu'il a travaillé à Rouen et à Paris, où il a passé presque toute sa vie. Nous n'avons à nous occuper ici que des trop rares portraits qu'il nous a laissés.

Au milieu de la salle du musée du Louvre qui porte le nom de notre sculpteur, se remarque une statue de Diane nue, à demi-couchée, tenant un arc dans sa main gauche, et s'appuyant de l'autre main et d'une partie du corps sur un cerf; deux chiens admirables complètent le groupe, qui a deux mètres et demi de long sur deux mètres de haut. Cette belle œuvre résume d'une façon à peu près complète le talent de Jean Goujon : grâce exquise, formes allongées et même un peu grêles, comme dans les statues de l'école de Florence et surtout de l'école de Fontainebleau ; la statue a été brisée en plusieurs morceaux qui ont plus tard été rapportés. Si nous en parlons ici, c'est que l'on reconnaît généralement dans cette Diane un portrait de la célèbre maîtresse de Henri II, Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois. La notice des sculptures de la Renaissance lui dénie ce caractère ; il est cependant difficile de nier absolument la ressemblance physique entre ce beau marbre et Diane de Poitiers ; en outre, le nom de la déesse des forêts, dont la duchesse aimait aussi à porter les emblèmes, la coiffure de la statue, qui est celle des dames du temps et qui complète la similitude, l'extrême maigreur même des membres, donnent un grand caractère de vraisemblance à l'opinion qui veut voir un portrait dans cette statue. Il peut sembler étrange qu'une femme du rang de Diane s'expose nue aux regards d'un sculpteur, la femme fût-elle une courtisane, le sculpteur fût-il un Jean Goujon ; pourtant l'exemple donné par la maîtresse de Henri II n'est pas unique dans l'histoire : deux princesses d'une maison impériale n'ont pas craint de le suivre dans notre siècle [1]. La *Diane* de Jean Goujon est donc pour nous un portrait, et un portrait curieux à plus d'un titre, puisqu'il nous montre non seulement les traits du visage, mais le corps entier d'une femme reproduit avec

1. Pauline Bonaparte, princesse Borghèse, qui fut représentée par Canova en Vénus, et Mme R..., qui appartient par sa naissance à la même famille. M. R.... avait dans son cabinet une statuette de sa femme nue.

fidélité dans ses grâces et jusque dans ses imperfections. Il fallait, pour nous offrir ce spectacle, et la vanité de la favorite toute-puissante, et le désir secret de sa part de prolonger l'empire de sa beauté même sur les yeux éblouis de la postérité.

Cependant le goût des arts faisait tous les jours de nouveaux progrès, et au moment où les portraits peints se répandaient avec l'abondance que nous avons signalée dans l'œuvre des Clouet, on pouvait s'attendre à ce que la sculpture suivît cet exemple et s'attachât, elle aussi, à reproduire principalement la figure humaine. Il n'en fut pourtant pas ainsi dès le début. Il semble que la sculpture, plus durable que la peinture, ou plutôt ayant plus de chances de durée, ait aussi des prétentions plus hautes : c'est une muse un peu fière et qui ne travaille pas pour tous : elle ne touche aux mortels que pour les couronner. Chacun tient à posséder son portrait ; personne n'oserait commander à un sculpteur sa propre statue. A l'époque dont nous parlons, cette idée était peut-être encore plus répandue qu'aujourd'hui, et les statues furent pendant quelque temps réservées aux tombeaux. Seuls les bustes étaient employés pour retracer les traits des personnages vivants ; encore cet honneur ne se faisait-il guère qu'aux rois. Ce n'est que plus tard que nous verrons le ciseau se populariser et se mettre au service des seigneurs, des financiers, de tous ceux qui pourront le payer.

C'est ainsi que Jean Goujon n'a pu faire que très peu de portraits ; dans ce genre, le Louvre n'a de lui, avec la Diane, qu'un buste de Henri II, qu'on a pris longtemps pour un portrait de Coligny. C'était méconnaître la règle artistique de la Renaissance dont nous parlions à l'instant, et qui réservait aux princes l'honneur de voir, *de leur vivant,* leurs traits fixés par la statuaire.

La statue tumulaire de l'amiral Philippe de Chabot, par *Jean Cousin*, se trouve près de la Diane de Jean Goujon, et

nous servira de transition naturelle pour passer à l'artiste étonnant qui fut surnommé le Michel-Ange français, et qui ne fut pas écrasé de cette comparaison.

En effet, peintre, architecte, sculpteur, écrivain même, comme Michel-Ange, Jean Cousin a la fécondité du grand maître italien et une étincelle de son génie. Placé au début de la Renaissance, non seulement il y a joué l'un des premiers rôles, mais il peut être considéré comme l'une des physionomies les plus curieuses de l'histoire de l'esprit français. Pourtant il a été longtemps enseveli dans l'injuste oubli où le XVII[e] et le XVIII[e] siècles avaient laissé certains de leurs devanciers. On en est encore aujourd'hui à rechercher les dates de la naissance et de la mort de Jean Cousin, qu'on place, l'une en 1500 ou 1501, l'autre entre 1580 et 1589.

Les œuvres de Cousin ne sont pas nombreuses, mais il en a laissé dans tous les genres : peintre, il a fait le *Jugement dernier* où, dans une toile de dix pieds carrés, il a fait mouvoir un nombre immense de personnages, sans confusion, et en laissant à l'ensemble un caractère de grandeur qu'on n'aurait pu s'attendre à rencontrer dans un tableau de dimensions aussi minimes ; il peignit aussi quelques vitraux. Ses œuvres sculptées sont moins rares, même si l'on ne recherche que celles qui nous offrent des portraits. Tels sont les bustes de François I[er] et de Charles-Quint, le tombeau de Louis de Brézé et celui de sa veuve Diane de Poitiers. Mais c'est la statue d'albâtre de Philippe de Chabot qui est considérée, à juste titre, comme l'œuvre capitale de Jean Cousin. Elle avait été faite pour être placée sur le tombeau de ce seigneur, à l'église des Célestins, d'où on l'a transportée au musée du Louvre. Certains critiques ont contesté à notre sculpteur cette œuvre magistrale ; mais pour refuser à Cousin la pensée et l'exécution de ce beau travail, il faudrait supposer l'existence d'un autre artiste aussi puissant que lui, et dont le nom cependant ne serait pas parvenu jusqu'à nous. Cousin a représenté l'amiral à demi-couché, dans l'attitude du repos, la main appuyée sur son casque placé à côté de lui. Le visage

est grave, avec des lignes pures et tranquilles ; mais le vieux guerrier n'a quitté que ses gantelets et son casque, qui forment d'ailleurs un support naturel pour la partie antérieure du corps ; il reste tout armé et prêt à combattre, quoique son âge semble le lui interdire : il tient encore son sifflet de commandement, et son œil un peu froncé semble chercher à suivre dans le lointain la marche des vaisseaux.

Le Louvre possède encore de Cousin un bas-relief de marbre représentant *François de la Rochefoucauld,* chambellan du roi, étendu mort auprès de sa femme en pleurs. Quant au buste en bronze de François Ier, que nous citions à l'instant, la *Notice* du Musée conteste à Jean Cousin ce travail, qui n'est pourtant pas indigne de lui ; mais, quel qu'en soit l'auteur, il nous semble évident que celui qui ne l'a point vu, et qui ne connaît que le portrait du roi peint par Titien ne peut se faire une idée exacte de ce qu'était le visage du *père des lettres :* non, dans cet homme au front fuyant, aux lèvres presque recouvertes par la courbure du nez, à la face large et vulgaire, il est presque impossible de reconnaître celui que Titien nous a montré avec un fier regard et un bienveillant sourire. Il faut dire que dans le buste la tête est nue, et peut être vue autrement que de profil ; mais qui, du sculpteur ou du peintre, a été le plus fidèle ? Est-ce Titien qui a raison, ou Cousin ? Nous savons déjà que Titien avait l'habitude d'embellir ses modèles, ou tout au moins de les montrer sous leur meilleur aspect ; d'un autre côté, il est invraisemblable qu'un artiste ait osé *charger* le roi : en vérité, nous croyons fort que Cousin seul a osé être sincère [1].

1. Si, en effet, nous rapprochons ce buste des portraits attribués aux Clouet ou à leur école et dont nous avons parlé plus haut, nous trouverons dans cette comparaison la certitude que ces œuvres sont plus véridiques que le tableau de Titien. Il y a loin de cette figure sans charme à la généreuse, spirituelle, sympathique physionomie que nous a transmise la légende sur la foi de l'illustre maître italien. C'est une désillusion ; mais la vérité historique s'impose.

Germain Pilon, né vers 1535, et mort le 3 février 1590, fut non seulement un Français, mais même un Parisien. C'est un de nos artistes les plus féconds. A notre grand regret, la nature même de notre sujet nous empêche d'analyser ici son œuvre entier; nous ne pouvons parler que de ses portraits; mais ici la tâche nous sera d'autant plus facile, que Germain Pilon est l'un de nos premiers statuaires qui ait sculpté de véritables portraits.

L'un des plus remarquables est certainement celui de Valentine Balbiane, femme du chancelier de Birague. Cette figure, étendue sur un mausolée, le bras gauche accoudé sur des carreaux, soutenant de la main droite un livre qu'elle semble lire, est saisissante de vérité : le visage, aux lignes nobles, témoigne d'une beauté que l'âge n'a pu entièrement détruire : l'attitude est pensive. L'exécution en est admirable : le marbre a perdu, sous le ciseau de l'artiste, toute sa rigidité; la robe, couverte d'ornements imitant le damas, est d'un travail fini et précieux; ce morceau, d'une rare valeur, réunit la noblesse de l'ensemble à la délicatesse des détails.

Le monument de Valentine Balbiane est l'un des exemples d'une disposition que nous avons déjà signalée : dans le bas-relief du même mausolée l'artiste a représenté la morte dans son tombeau, dépouillée des ornements dont nous l'avons vue tout à l'heure couverte, et vêtue seulement d'un suaire qui la cache à peine. Le contraste est effrayant. Ces joues creusées, ces membres décharnés, ce corps flétri, affaissé, que les os semblent percer, plus affreux qu'un squelette parce qu'il nous fait assister, pour ainsi dire, à la décomposition de la chair, donne l'image la plus terrible de la destruction et de la mort; la statue du mausolée est une vivante au repos, le bas-relief est un cadavre repoussant. Il est impossible d'exprimer, d'une façon plus frappante, l'idée philosophique de la vanité de la vie humaine.

Germain Pilon fit aussi le mausolée et la statue en bronze du chancelier de Birague agenouillé, tête nue, les mains jointes, œuvre d'un très grand mérite; mais ses portraits les

plus remarquables sont encore trois bustes fort curieux du musée du Louvre. Deux de ces bustes, en albâtre, représentent Henri II et Henri III ; le troisième, en albâtre aussi, mais dont la tête est de marbre, est le portrait de Charles IX à l'âge de dix-huit ans. Les deux premiers, qui par malheur sont aujourd'hui dans un état très avancé de destruction, ont conservé néanmoins l'ensemble des lignes du visage, suffisant pour indiquer le caractère et la ressemblance ; le troisième, très bien conservé au contraire, forme un portrait des plus remarquables. Le jeune roi a tous les signes de cet âge indécis qui touche à l'adolescence et à la jeunesse : ses yeux sont éveillés et curieux, ses joues légèrement arrondies, son menton imberbe. Il porte une collerette, un habit richement brodé, et le sculpteur l'a drapé, en outre, d'une sorte de toge romaine : anachronisme voulu, pour rompre la sévérité des pourpoints étroits du XVIe siècle. Rien dans ce bel enfant ne fait deviner le roi de la Saint-Barthélemy ; et pourtant, l'un de ses sourcils affecte une forme de ligne brisée que nous retrouvons dans tous les portraits de ce prince, et qui donne à sa physionomie un caractère bizarre. Dieu l'a marqué au front d'un point d'interrogation, que l'histoire a également ajouté à son règne, et le problème de sa responsabilité ne sera sans doute jamais résolu.

C'est en voyant dans les salles de la Renaissance cette série de portraits sculptés représentant les derniers Valois qu'on est frappé des signes de décadence qui stigmatisent les membres de cette famille. Après la face large et sensuelle de François Ier, paraissent le masque plus sévère mais plus fatigué aussi de Henri II, puis le visage énigmatique de Charles IX, dans les traits de qui brille cependant encore la lueur de l'esprit ; mais c'est surtout dans la physionomie de Henri III que la dégradation apparaît complète et profonde ; l'ensemble, du reste, répond tout à fait à l'idée que l'on se fait généralement du personnage : intelligence exclusivement appliquée à la fourberie, habitudes de débauches, cruauté et bassesse, voilà ce qui éclate dans le buste sorti des mains

de Germain Pilon, voilà les sentiments qu'il a rendus, à son insu peut-être, dans ce masque à la fois ascétique et efféminé : c'est bien là le roi qui le jour, couvert d'une cagoule de pénitent, se flagellait en public, et la nuit, courait les rues en mascarade, tirant le manteau aux passants et dépensant dans des orgies sans nom le peu de vigueur que lui laissait un sang épuisé par les excès de trois générations.

Trois autres portraits de marbre, dont l'un paraît représenter Henri III enfant, ferment la liste de ce que possède le musée du Louvre, mais non de l'œuvre de Germain Pilon, qui restera comme l'une des plus exquises incarnations de la sculpture française. Lui-même, et ses illustres contemporains Jean Cousin et Jean Goujon, avaient, de leur temps, des élèves et aussi des émules. Les noms de quelques-uns de ces artistes méritent d'être rappelés : il suffit de citer Jean Juste [1], auteur du mausolée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, et Pierre Bontemps [2], qui exécuta celui de François Ier. Le XVIe siècle en France a été fécond en artistes de premier ordre : la Renaissance, dont l'influence se fit sentir partout, donne la date de cet épanouissement. Les sculpteurs surtout, nous l'avons dit, en suivirent les voies ; et sous leurs mains, l'art du portrait atteignit tout d'un coup un degré de perfection qui n'a pas été dépassé. Les artistes qui suivront, modifiant leur manière au gré de leur tempérament particulier ou de la mode, conserveront néanmoins les qualités saillantes inhérentes au génie français ; une tradition dont on s'écartera souvent, il est vrai, mais dont on retrouve partout la trace, va s'établir et guider cette longue succession de peintres et de sculpteurs qui, de Clouet et de Jean Cousin à nos jours, ont entrepris de reproduire les traits du visage humain.

1. On ignore les dates de la naissance et de la mort de cet artiste. Le tombeau dont il est ici question fut élevé de 1515 à 1518.

2. Nous ne connaissons rien sur la vie de Pierre Bontemps.

IV

GRAVURE

L'invention de la gravure remonte aux temps les plus reculés : les anciens taillaient en creux sur des tables de pierre ou de métal les lois, les avis, les inscriptions rappelant les faits dont ils voulaient conserver la mémoire; les médailles, les pierres gravées, les camées antiques témoignent en grand nombre du haut degré de perfection auquel cet art était parvenu. Mais *l'estampe,* c'est-à-dire l'impression sur papier ou parchemin d'une planche gravée, est d'origine beaucoup plus récente. Ce n'est qu'au commencement du xv[e] siècle qu'on trouve avec quelque certitude la trace de l'existence de cet art appelé à prendre un si grand développement. M. Henri Delaborde[1] fait remonter jusqu'à 1406 les premières estampes connues ; la gravure en taille-douce paraît dater de 1446.

On attribue au hasard, à qui nous sommes redevables de tant de découvertes, celle de la gravure en taille-douce. « Un orfèvre de Florence, Maso Finiguerra, venait de mettre la dernière main à la gravure d'une *Paix*[2] que lui avaient commandée les confrères de l'église Saint-Jean. Désirant voir l'effet de son travail, il remplit les tailles tracées par son burin d'un liquide composé d'huile et de noir de fumée. Le

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1[er] mars 1869.

2. *Paix,* nom donné à une petite plaque de métal ciselée, émaillée ou niellée dont on fait encore usage maintenant dans les fêtes solennelles pendant l'*Agnus Dei.*

hasard voulut qu'un paquet de linge humide fût placé sur la plaque d'argent ainsi préparée. Il n'en fallut pas davantage pour que les traits gravés en creux, et pleins de la composition noire, se trouvassent reproduits sur le linge[1]. »

Que cette circonstance fortuite ou toute autre ait conduit Maso Finiguerra à reporter sur le papier les traits gravés sur le métal, peu importe : ce qui est certain, c'est que l'orfèvre de Florence est l'auteur d'une des planches les plus anciennes que l'on connaisse et qu'il est regardé avec raison comme le père de la gravure en taille-douce. La Bibliothèque nationale de Paris possède l'unique exemplaire de ce *Couronnement de la Vierge*, gravé par Maso en 1452. La planche originale se trouve à Florence, au musée des Offices.

La gravure sur bois et la gravure sur métal constituent les deux grandes divisions de lignes; mais chacune d'elles peut se subdiviser à son tour. Ainsi, la gravure en camaïeu n'est qu'un perfectionnement de la gravure sur bois; l'eau-forte, la gravure à la pointe sèche, la gravure en manière noire, l'aquatinte, la gravure en manière de crayon sont les variantes de la gravure sur métal.

Par une coïncidence remarquable, la gravure est née, pour ainsi dire, en même temps que l'imprimerie; elle lui est antérieure de quelques années, si l'on fait remonter à 1406, comme nous l'avons vu plus haut, la date de la première estampe connue; mais, au point de vue artistique, ce n'est que dans la seconde moitié du XVe siècle que l'on trouve des épreuves véritablement remarquables. Bien plus, il faut, en général, faire un choix entre les artistes véritables, ceux qui savaient en même temps composer, dessiner et graver, et dont un grand nombre même furent peintres, et les artisans habiles, qui maniaient le burin avec finesse, mais qui n'ont jamais su que copier les œuvres des autres. Naturellement, nous ne nous occuperons que des premiers.

Au point de vue tout particulier où nous nous plaçons,

1. G. Duplessis, *Merveilles de la Gravure.*

nous sommes amenés à ne pas parler non plus d'artistes très remarquables, mais qui n'ont jamais fait de portraits, ou, du moins, dont on n'en connaît aucun; cette élimination, tout en restreignant quelque peu le champ de notre étude, nous laisse cependant la part assez belle; et, pour ne parler que des principaux, n'est-ce pas un art intéressant entre tous que celui où se sont illustrés les Thomas de Leu, les Claude Mellan, les Callot, les Sébastien Leclerc, les Audran, les Edelinck...? Qu'on le remarque bien, la gravure sur métal occupe la plus grande place, on pourrait presque dire la place unique dans l'histoire du portrait gravé. A partir du XVIIe siècle, la gravure sur bois disparaît presque entièrement pour ne se retrouver que de nos jours; toutes les magnifiques estampes qui nous ont conservé les œuvres de nos peintres ont été gravées sur cuivre et principalement en taille-douce ou à l'eau-forte. Le premier de ces procédés a surtout été employé pour les grandes compositions et les portraits; le second, plus rapide, plus commode, plus propre à fixer l'idée fugitive de l'artiste, a servi à faire des croquis, des coins de paysages, des scènes humoristiques.

Nous avons dit plus haut que la fin du XVe siècle, seule, nous offrait des spécimens d'estampes offrant un intérêt artistique. Parmi ces estampes, nous ne trouvons pas de portraits. Elles étaient, pour la plupart, destinées à orner les missels et les livres d'heures, et leurs sujets étaient naturellement empruntés le plus souvent à l'Ancien et au Nouveau Testament. Avec le XVIe siècle, nous voyons *Geoffroy Tory*, né en 1485, à Bourges, et mort vers 1557. Si nous en parlons ici, c'est parce que M. Duplessis lui attribue la paternité d'une estampe reproduisant *Henri II* à cheval.

D'un autre côté, M. Henri de Laborde attribue cette estampe à Jean Cousin, et en fait, non plus un portrait de Henri II, mais la figure d'un des cent vingt jeunes gens qui accompagnaient le roi lors de son entrée à Paris en 1549.

« Cette figure, dit-il, se trouve au folio 19 de l'ouvrage publié par Jacques Roffet, dit le *Faulcheur*, sous ce titre :

« C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et ioyeuse entrée « que... le Roy très-chrestien Henry, deuxième de ce nom, a « faicte en sa bonne ville et cité de Paris, capitale de son « royaume, le sezième iour de Juin MDXLIX... » *L'entrée de Henri II,* un des plus beaux *livres illustrés* qui aient paru en France au XVI° siècle, contient, outre cette figure équestre, dix planches reproduisant des arcs de triomphe et autres monuments... Le tout a-t-il été dessiné et gravé par Jean Cousin, on est autorisé à le croire, bien qu'aucune marque authentique, aucun monogramme ne fournisse à cet égard une preuve matérielle. La comparaison des pièces dont il s'agit avec les œuvres reconnues de la main du maître nous semble suffire pour justifier l'attribution... Si Jean Cousin n'a pas gravé ces excellentes pièces, c'est lui, tout au moins, qui les a dessinées. »

Nous serions portés à être de l'avis de M. Henri Delaborde, sans vouloir, toutefois, nous prononcer plus absolument qu'il ne l'a fait lui-même. Quel que soit, d'ailleurs, l'auteur de la pièce qui nous occupe, elle est de tout point excellente ; mais si elle se recommande par la pureté du dessin, la finesse du trait, l'exactitude des détails, est-elle bien un portrait, et un portrait de Henri II ? Sur ce point les doutes sont permis. Si nous avons tenu à citer cette figure, c'est que c'est l'unique exemple de gravure sur bois que nous aurons à offrir à nos lecteurs jusqu'au XIX° siècle.

Si la gravure sur bois fut abandonnée presque aussitôt que découverte, il en fut autrement de la gravure sur métal, qui prit un essor rapide et vraiment extraordinaire. A partir de *Jean Duret,* né en 1485, cet art marche, on peut dire, à pas de géant. Jean Cousin, l'homme universel, s'y appliqua et grava trois planches, où ne se trouve malheureusement aucun portrait. *Pierre Woeiriot,* artiste lorrain, né vers 1531 ou 1532, exécuta, d'après ses propres dessins, plusieurs estampes et un certain nombre de portraits dont les plus remarquables



MARÉCHAL DE BIRON, PAR THOMAS DE LEU.

sont ceux de *François Lerocourt*, de *Louise Labbé* et d'*Antoine le Pois*. *Jacques Prévost*, né à Gray, nous a laissé un portrait de *François Ier*, qui a, comme le buste de Jean Cousin, le mérite de n'être pas flatté. Enfin, nous arrivons à ceux qui n'ont, pour ainsi dire, gravé que le portrait, et parmi lesquels *Thomas de Leu* brille, sinon comme le meilleur, du moins comme le plus fécond d'entre eux. — Mais laissons la parole à M. Georges Duplessis :

« Tandis que les décorateurs féconds et infatigables se disputaient l'espace et couvraient les murs de Fontainebleau de scènes mythologiques dont le goût rappelle à la fois les écoles italienne, flamande et française, un art tout à fait national prit naissance à la cour et s'établit en France. Nous voulons parler de l'art du portrait. Un certain nombre d'artistes travaillent à cette époque et produisent des dessins admirables qui n'ont, dans aucun pays, leur équivalent...

« La gravure ne put triompher de toutes les difficultés qu'offrait la reproduction de telles œuvres; le talent des artistes qui s'y exercèrent fut impuissant en présence de cette vérité d'aspect, de cette frappante image de la vie. Obligé, à l'aide de tailles, d'indiquer le contour de chaque partie du modelé, le burin savait rendre l'accent du dessin et la ressemblance de la physionomie; mais reproduire l'aspect même des originaux était chose au-dessus de ses moyens. Jean Rabel, Thomas de Leu, Léonard Gaultier, Pierre Daret, Claude Mellan et Michel Lasne, pour ne citer que les plus habiles, traduisirent, chacun avec son tempérament particulier, les dessins qui leur furent confiés; mais quelque soin qu'ils y mirent, ils n'obtinrent jamais du métal le charme exquis des crayons sans rivaux qu'ils entendaient multiplier. »

(*Merveilles de la Gravure.*)

Jean Rabel, né à Beauvais vers 1540 ou 1550, mort à Paris le 4 mars 1603, était en même temps graveur et peintre.

Un portrait de Henri III, dessiné par lui, a été gravé par Thomas de Leu; un portrait du poète Garnier a été gravé par Charles Mallery. Il a de plus gravé lui-même les portraits de *René Belleau*, d'*Antoine Muret*, du *président de Thou*, du *chancelier de l'Hospital*. Ces estampes peuvent être rangées parmi les meilleures productions de ce genre.

Après lui, dans l'ordre chronologique, vient *Thomas de Leu*, né à Paris vers 1570. Il faut voir, au Cabinet des Estampes, l'innombrable collection de portraits que nous a laissés ce fécond artiste; les énumérer tous nous obligerait à donner une suite fatigante pour le lecteur; contentons-nous de citer les plus remarquables. C'est là un choix difficile, car presque toutes les productions de Thomas de Leu présentent les mêmes qualités. La même sûreté, la même délicatesse du dessin se retrouvent dans les portraits de *Charles de Goutaut de Biron*, du *connétable de Bourbon*, d'*Antoine Caron*, de *Catherine de Médicis*, de *Charles IX*, du *duc d'Épernon*, de *Marie Stuart*, du *duc de Mayenne*, de *Henri III* (d'après le dessin de Rabel), de *Montaigne*, du *duc de Joyeuse*, de *François de Lesdiguières*, du *connétable Henri de Montmorency* et de *Louise de Bude*, sa femme, de *Passerat*.

Ce précieux portefeuille contient jusqu'à treize portraits de *Henri IV*, en pied, à mi-corps, en buste; l'un de ces portraits est gravé d'après Quesnel, un autre d'après Jacob Bunel, un troisième d'après Isaïe Fournier. Cette précaution qu'a prise Thomas de Leu d'indiquer au bas de ses planches le nom de ceux auxquels il empruntait ses modèles, nous a conservé les noms d'artistes qui, sans cela, nous seraient restés inconnus; tels sont, avec ceux que nous venons de désigner, James Blamé, Darlay et Guibert.

Nous avons eu sous les yeux plus de quatre-vingts portraits dus au burin de Thomas de Leu. Pas un d'entre eux n'est indigne d'être cité; la plupart sont absolument remarquables et mettent leur auteur presque au même rang que ces charmants dessinateurs du XVIe siècle, qu'il interprète avec tant de grâce et de vérité. Nous nous arrêtons à lui.

Léonard Gaultier, qui s'exerça dans le même genre, quelle que soit sa valeur très réelle, ne saurait lui être égalé, et les imitateurs qui les ont suivis rentrent dans cette catégorie des graveurs sans originalité, dont le mérite relatif est insuffisant à leur assurer une place dans l'histoire de l'art.



DEUXIÈME PARTIE

LES PORTRAITISTES DU XVIIe SIÈCLE

I

DESSIN

Entre François Clouet et Simon Vouet s'écoule un intervalle de temps pendant lequel la peinture de portrait fut peu ou point représentée; mais c'est précisément de cette époque que datent les précieux *crayons* que nous allons étudier, et qui, se rattachant par le *faire* à l'école du xvie siècle, se signalent, comme les dessins de cette école, par un trait spirituel et hardi, une grande finesse d'exécution et un talent d'observation très éminent. Il suffira de citer les *Dumonstier* et les *Quesnel* pour évoquer, dans le souvenir des connaisseurs, ces charmants dessins que chacun peut voir au Louvre, et qui ont traversé deux siècles en gardant leur grâce première.

L'ardeur avec laquelle les amateurs de ce temps cherchaient à collectionner ces crayons historiques a amené ce fâcheux résultat, qu'il s'en est fait de nombreuses copies, dont quelques-unes sont malheureusement de la plus déplorable médiocrité. Néanmoins, il reste assez de dessins authentiques pour qu'on puisse se rendre compte de tout le charme que

présentent ces œuvres légères et comprendre la vogue qui les a accueillies à l'époque de leur mise au jour.

Parmi ces dessinateurs, le premier rang appartient incontestablement aux *Dumonstier,* qui, comme les Clouet, comme les Quesnel, comme plus tard les Van Loo et les Vernet, forment une véritable dynastie dont l'existence embrasse tout un siècle.

Les détails biographiques que nous possédons sur cette famille sont assez confus, au moins en ce qui concerne les plus anciens de ses membres. Celui qui nous est le mieux connu et dont il nous est parvenu un nombre assez considérable de dessins est *Daniel Dumonstier,* né le 14 mai 1574, et mort à Paris le 21 juin 1646, d'après la remarquable *notice* publiée sur les dessins du Louvre par M. Frédéric Reiset. Daniel Dumonstier, avec une mémoire prodigieuse, du goût pour la musique, un esprit enjoué et original, qui se révélait dans la conversation par des saillies vives et imprévues, avait acquis dans son art une habileté de main peu commune : il devait plaire, il plut en effet, et chacun tint à honneur de le charger de son portrait. Peintre ordinaire de la reine Marie de Médicis, il eut à reproduire presque tous les personnages de la cour; et nous avons conservé quelques-unes de ces précieuses esquisses, la plupart exécutées à la pierre noire, à la sanguine et au pastel.

Le plus remarquable est certainement une tête d'homme vue de face et représentant le marquis Brûlart de Sillery, chancelier de France. Ce portrait admirable accuse les qualités les plus éminentes. Un portrait très fini du duc de Longueville, une tête de religieuse représentant d'une manière frappante un visage émacié et ridé par l'austérité plus que par la vieillesse, et sept autres dessins, qui nous offrent le portrait de dames de la cour et de personnages inconnus, complètent la liste de ce que nous possédons des œuvres de Daniel Dumonstier. Son fils fit aussi des portraits qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Plus rares encore sont les œuvres de *Quesnel,* puisqu'un



LA MUSICIENNE. — DESSIN DE QUESNEL.

dessin à la pierre noire, représentant une femme, est tout ce que nous avons pu trouver de lui. Cette femme devait être une musicienne célèbre du temps, si nous en jugeons par le quatrain suivant placé au-dessous du dessin.

EPIGRAMME

Si ce portrait auoit les graces nompareilles
Dont son original fut embelli des Dieux,
Autant que ses beaux traits nous rauissent les yeux,
Autant ses doux accors rauiroient nos oreilles.

BERTAUT.

Ce dessin est très finement fait, et nous supposons qu'il devait être fidèle; mais il est à croire qu'on ne retrouvera jamais le nom de la belle musicienne.

Il nous reste à parler d'un autre artiste qui nous a laissé des productions nombreuses, mais pour la plupart bien inférieures à celles de Dumonstier; nous voulons parler de *Lanneau* ou *Lagneau*. Ses dessins sont généralement lourds, le trait n'en est pas toujours franc, le crayon est souvent écrasé brutalement sur le papier. Cependant certains de ces portraits sont loin de manquer de mérite et, dans quelques-uns, l'artiste a montré qu'il savait atteindre à un certain degré de perfection. Un portrait d'homme en buste, à la sanguine, à la pierre noire et au pastel, frappe surtout par une exécution qu'on n'est pas habitué à rencontrer chez Lanneau. Un second portrait, d'une vieille femme riant, et un troisième représentant un magistrat vu de face, avec sa longue barbe tombant sur sa poitrine, montrent aussi des qualités que l'auteur de ces dessins n'a pas toujours connues. De ces trois portraits, le premier surtout, de très petite dimension, s'éloigne tellement de la manière ordinaire de Lanneau, qu'on a peine à y reconnaître la main un peu lourde de cet artiste. Il lui assure pourtant une place honorable dans le musée de nos dessinateurs.

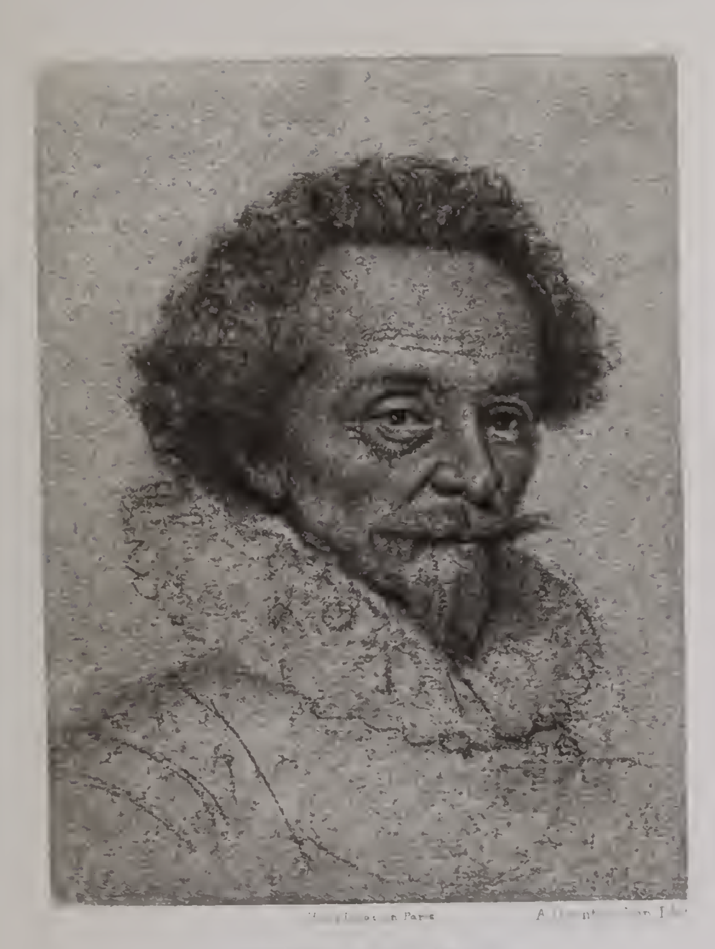
Nous ne pouvons pas quitter cette époque sans signaler au moins pour mémoire un certain nombre de dessins à la pierre noire et à la sanguine, dont les auteurs sont inconnus, mais qui rappellent à beaucoup d'égards la manière des Clouet et de leurs premiers élèves. Ces dessins, dont on ne possède qu'une vingtaine, tant au Louvre qu'à la Bibliothèque nationale, sont sans doute, après les œuvres des maîtres, ce qui s'est fait de mieux à l'époque dont nous parlons; ils méritent en tout cas le choix qu'on en a fait, et possèdent les qualités dominantes de l'art français, la naïveté, la grâce, la délicatesse et la vérité.

II

PEINTURE

Avec la peinture du XVIIe siècle, nous entrons dans l'une des périodes les plus brillantes de l'histoire du portrait français. Dans la magnifique éclosion de talents qui accompagna et illustra le règne de Louis XIV, les peintres eurent leur part, et les portraitistes aussi. Leur nombre est grand, presque tous les artistes de ce temps ayant fait des portraits; mais parmi eux, quatre noms sortent de la foule et caractérisent le portrait du XVIIe siècle : *Philippe de Champagne, Pierre Mignard, Nicolas Largillière, Hyacinthe Rigaud.* Jamais, au surplus, on ne vit un plus grand nombre de portraitistes proprement dits; jamais non plus, peut-être, l'art du portrait n'a été poussé à une perfection plus grande. Il suffit de citer, après les noms illustres que nous venons d'écrire, celui de Lefèvre, pour se rendre compte de l'éclat extraordinaire dont a brillé l'École française pendant le *grand siècle.*

On remarquera cependant que quelques-uns des peintres que nous venons de nommer, quelques autres dont le nom se rencontrera plus tard sous notre plume, sont morts au XVIIIe siècle, et quelques-uns, comme Largillière, au milieu même du règne de Louis XV. Il y a là une anomalie qui n'est qu'apparente et que nous devions respecter : le caractère du talent d'un peintre nous sert de règle pour le classer dans une époque, bien plus que les dates de sa naissance ou de sa mort, et les artistes auxquels nous faisons allusion se rattachent d'une manière si évidente au XVIIe siècle qu'il est



impossible de les en séparer. Comment aurions-nous pu placer côte à côte Rigaud et Boucher, Largillière et Watteau? Ne sont-ils pas l'antithèse les uns des autres? L'école artistique du XVIIe siècle, comme le règne de Louis XIV, dépasse l'année 1700 et survit même au grand roi : nous verrons aussi qu'elle n'avait pas commencé exactement avec l'année 1600, ni même longtemps après : l'art et la pensée ont leurs cycles à part, et ce ne sont pas les hommes qui en règlent la durée et les limites.

Nous avons vu, en effet, qu'après la mort du dernier Clouet il se produisit une sorte d'éclipse ou de disette de peintres, et principalement de portraitistes. Ce qui prouve la valeur des Janet, c'est précisément ce fait : c'est qu'ils n'eurent pas de successeurs directs; après eux disparut pour toujours cette école éphémère, qu'une famille avait essayé de fonder à elle seule. Alors les peintres étrangers furent de nouveau en faveur à la cour de France : c'est le moment de la vogue de *Franz Porbus,* qui, quoiqu'il ait vécu à Paris, appartient à l'école flamande par son éducation artistique.

C'est Franz Porbus, ou Pourbus le jeune, qui nous a laissé le charmant portrait d'Henri IV, sur lequel on s'est presque toujours guidé pour reproduire les traits de ce prince. « Grâce à sa précision, à sa sincérité, à sa divination des physionomies, dit M. Paul Mantz, Porbus est un des plus fidèles témoins des règnes de Henri IV et de Louis XIII. Tous les illustres personnages du temps posèrent devant lui. Capitaines ou poètes, soldats ou philosophes, il les a tous saisis du bout de son pinceau délicat, et il les a éternisés dans la parfaite vérité de leur ressemblance intime. Peut-être interprète-t-il un peu sèchement quelques-uns des détails du visage humain; mais s'il dit trop, c'est qu'il veut tout dire. Tel est le mérite, tel est le défaut du dernier des Porbus. Sans être grand, sans être fort, il a sa place dans l'histoire, et son talent loyal s'appelle d'un beau nom : la conscience. » (*Histoire des peintres*, École flamande.) Est-il besoin d'ajouter, après cette appréciation si autorisée, qu'artistiquement, Porbus est

proche parent des Clouet? Il a la même délicatesse, le même fini : on n'a qu'à regarder le joli portrait de Henri IV dont nous parlions, pour sentir les points de contact et la fraternité de ces deux talents.

Le Louvre possède de Porbus, outre le portrait de Henri IV et un autre du même souverain, tous deux de petite dimension, un portrait en grandeur naturelle de Marie de Médicis, « pour lequel, dit Sauval, Porbus employa six-vingt écus d'azur », le portrait du chancelier du Vair, et deux dessins au crayon noir et au pastel. A Versailles, se trouvent une répétition du portrait de Henri IV et celui de Philippe de Nassau; à Grenoble, celui de Louis XIII à cheval; à Montpellier, un nouveau portrait de Henri IV; à Nancy, un portrait d'homme; à Valenciennes, ceux de la princesse de Croy, de ses enfants et de Marie de Médicis; à Londres, un portrait d'homme; à Berlin, encore un portrait de Henri IV. Franz Porbus le jeune était né en 1570; il mourut en 1622. Il était venu à Paris vers 1600.

Tout ce qui se faisait de grand en France, artistiquement parlant, était alors l'œuvre des étrangers : c'est le moment où Marie de Médicis, reine et régente, s'adressait à Rubens pour lui faire peindre cette fameuse galerie du Luxembourg, si rapidement exécutée par le célèbre maître et ses élèves. Ces grandes toiles allégoriques reproduisent constamment les traits de Henri IV et de la reine; pourtant on ne peut pas dire que ce soient là de véritables portraits, et c'est à peine si alors quelques disciples de l'art italien cultivaient en France ce genre à la fois si délicat et si noble.

Et qu'on ne s'y trompe pas! Nous n'avons pas la prétention, pour rehausser le sujet de ce travail, de donner au portrait une importance à laquelle il n'aurait pas droit; mais nous l'envisageons en historien autant qu'en critique. Or un portrait a pour nous le mérite de saisir l'histoire au vol, de fixer ce moment si vite enfui qu'on a appelé le présent, et de le continuer jusque dans l'extrême avenir. Un pareil genre

est évidemment plus réel et plus vrai que celui des tableaux dits *historiques,* où vingt généraux groupés figurent une bataille, où quelques chapeaux en l'air expriment l'allégresse causée par le passage d'un souverain. Le portrait est un document du passé bien autrement sérieux et sûr. A partir du jour où sera définitivement fondée l'école française, nous verrons se dérouler devant nos yeux un véritable musée historique où nos rois, nos hommes d'État, nos écrivains, nos capitaines auront chacun leur place, reproduits à l'envi par les plus grands artistes de leur temps.

C'est avec Richelieu et Louis XIV que s'ouvre cette liste dès lors ininterrompue : c'est avec notre grande époque littéraire que commence aussi l'éclat de notre école artistique. Qu'étaient devenues alors les brillantes pléiades de l'Italie et de la Flandre, nos initiatrices dans cette voie? A ce moment si glorieux pour nous, nos voisins semblent avoir épuisé leur génie : Van Dyck et les Carrache meurent sans laisser de successeurs dignes d'eux. La France apparaît à leur suite, et ramasse le pinceau que ces maîtres, héritiers eux-mêmes de tant de gloire, venaient de laisser tomber de leurs mains fatiguées. Elle va continuer brillamment leurs traditions, leur œuvre universelle, et prendre dans la peinture, et notamment dans le genre du portrait, la place éminente qu'elle conserve encore de nos jours.

Les premiers peintres dont le nom puisse figurer dans l'histoire des portraitistes du XVII[e] siècle sont les frères *Le Nain*, qui nous ont laissé des œuvres bien peu nombreuses, mais originales et vraies; quoique ces œuvres, d'après les scènes familières qu'elles représentent, semblent au premier examen devoir être classées parmi les tableaux de genre, le groupement et les attitudes de leurs personnages, qui semblent toujours *poser* devant le spectateur, ont fait penser à la critique que presque tous les tableaux de Le Nain sont de véritables portraits. De qui nous ont-ils ainsi conservé l'image? Ils n'ont pas jugé à propos de le dire, et il est bien probable que l'histoire ne retrouvera jamais leur secret. Elle est d'ailleurs

trop occupée des grands de la terre pour songer à retrouver les noms des obscurs contemporains de Richelieu que reproduisent de préférence le pinceau des frères Le Nain. Mais on ne peut douter que l'artiste ait cherché à fixer des ressemblances : s'il représente, par exemple, un corps de garde où de jeunes officiers sont assis et boivent, aucun de leurs traits n'est perdu dans cette apparente confusion : l'un d'eux s'est endormi sur la table, mais après avoir pris la précaution de tourner son visage du côté du peintre. De même le tableau connu sous le nom du *Forgeron* représente, dit-on, l'un des Le Nain, dans son premier état, au milieu de sa famille. Cependant ces trois frères eurent, à leur époque, une certaine réputation de portraitistes, puisque l'un d'eux, Mathieu Le Nain, fut appelé à peindre les plus grands personnages de la cour. Il fit entre autres un portrait de Marie de Médicis, puis un portrait de Mazarin, qui lui servit de *morceau de réception* [1] à l'Académie des beaux-arts, nouvellement fondée, un autre du duc de Montmorency, et enfin celui de Cinq-Mars, qui se voit dans les galeries de Versailles.

« Le Nain en présence de Cinq-Mars ! s'écrie M. Champfleury ; l'entrevue dut être bizarre. Le peintre de la vie domestique vis-à-vis de l'aventurier, le peintre des haillons du pauvre devant le favori enrubanné de Louis XIII ! » En effet, le talent particulier de Le Nain semblait lui interdire la reproduction d'une cour brillante ; cependant Louis XIII disait du portrait de Marie de Médicis cité plus haut, que la reine mère « n'avait été peinte jamais dans un si beau jour » ; mais ce compliment est tourné comme une épigramme, et cette épigramme ne serait pas très surprenante de la part d'un fils peu tendre pour sa mère, et qui eut tant à se plaindre d'elle, qu'il fut obligé de l'emprisonner d'abord, de la combattre ensuite à main armée, et de l'exiler enfin jusqu'à sa mort : meilleur politique en cela que Charles IX, qui dut la répro-

1. On appelle *morceaux de réception* les œuvres que les artistes exécutaient à l'occasion de leur entrée à l'Académie royale des Beaux-Arts.

bation attachée à son nom à l'influence fatale qu'exerça sur lui sa mère, une autre Médicis.

Quoi qu'il en soit de l'opinion réelle de Louis XIII sur le talent de Le Nain, il n'en est pas moins certain que le maître des scènes humbles et tristes, le peintre de la forge et de la chaumière, sut aussi reproduire sur la toile l'éclat de la soie et l'or des cuirasses de cour ; mais, malgré ces excursions dans le domaine du portrait, Le Nain ou plutôt les frères Le Nain, puisque trois peintres portaient ce nom et qu'on a peine à distinguer leurs œuvres, ne furent pas des portraitistes proprement dits, excepté peut-être Antoine, l'aîné, qui fut un miniaturiste original.

Pas plus que les frères Le Nain, *Simon Vouet* ne fut un portraitiste exclusif ; mais, comme eux, il se livra avec succès à ce genre. Né à Paris, il reçut tout jeune les leçons de son père, et, si l'on en croit M. Charles Blanc, dès l'âge de quatorze ans ses œuvres étaient déjà appréciées des connaisseurs. Bientôt le jeune peintre, comme tant de ses émules, voulut voyager, et ses voyages lui valurent de nouveaux succès. Un portrait du sultan Achmet Ier, qu'il fut obligé de peindre de mémoire après une courte audience, à cause de l'aversion religieuse des Turcs pour les images, et dont la ressemblance était néanmoins parfaite, mit Simon Vouet à la mode dans toute l'Europe. En 1620, il est appelé à Gênes où il décore le palais Doria et fait le portrait de Jean Doria, fils du doge ; puis il retourne à Rome, où le pape Urbain VIII, qui, lorsqu'il n'était encore que le cardinal Barberini, lui avait déjà prodigué les encouragements, le chargea de faire son portrait. Ce portrait fut trouvé admirable, et le pape, voulant retenir son peintre favori à force d'honneurs, le créa *prince de l'Académie de Saint-Luc*, ce qui lui donnait une sorte de suprématie sur tous les artistes des États pontificaux. Mais Simon Vouet voulait rester Français : il voulut et sut échapper à ces séductions. Le cardinal de Richelieu l'accueillit d'ailleurs aussi

bien que l'avait fait à Rome le souverain pontife, et cette fortune singulière ne se lassa jamais. Simon Vouet fonda à Paris une école où aussitôt tous nos peintres vinrent chercher des leçons : Lesueur, Lebrun et Pierre Mignard en sortirent.

Simon Vouet est un Français *italianisé*. Il a introduit dans notre art national le genre triomphal, le dessin harmonieux, les grandes draperies de l'école italienne; c'est à cette pompe du style qu'il faut surtout attribuer le succès de Vouet en France au XVII[e] siècle. On ne vit pas tout d'abord ses formes un peu lâchées et sa couleur un peu fade : on ne vit, on ne voulut voir en lui que le réformateur. Aujourd'hui, les œuvres de Simon Vouet sont loin de jouir de l'estime que leur accordaient ses contemporains; une critique, un peu sévère peut-être, lui reproche d'avoir trop sacrifié au goût de son temps et d'avoir manqué de quelques-unes des qualités essentielles qui font un grand artiste; il y a quelque chose de fondé dans ces reproches. Simon Vouet ne fut pas un maître de génie, mais il tenta une rénovation qui porta ses fruits et forma des élèves dont les noms sont restés immortels. A ce titre, le sien mérite aussi de ne pas périr, au moins comme le nom d'un imitateur.

Nous avons de Simon Vouet, au Louvre, un portrait de Louis XIII, et le Palais-Royal possédait aussi de lui une galerie des hommes illustres du temps : nous ignorons ce qu'elle est devenue.

Les encouragements et la vogue qui avaient accueilli Simon Vouet pendant toute sa carrière ne manquèrent pas non plus à ses successeurs et donnèrent aux arts un essor jusqu'alors inconnu. Le portrait participa à cette vogue, autant et plus peut-être que les autres genres; mais il abandonna le style sévère et simple des Clouet, il devint coquet, gracieux, il voulut plaire. A dater de Vouet et de ses élèves, la transformation sera complète : le modèle, homme ou femme, sera fièrement ou gracieusement posé, aura la grandeur ou le charme, la majesté ou le sourire : les perruques

léonines de la cour de Versailles, les mèches folles de cheveux blonds qui *valent de la douceur aux regards*, suivant l'ex-



N. POUSSIN. — PORTRAIT PAR LUI-MÊME.

pression de Mme de Sévigné, accompagneront merveilleusement les figures de ces rois de la royauté absolue, de ces

femmes dont nous serions encore amoureux si elles n'étaient pas nos bisaïeules. Dans leurs cadres dorés comme les lambris des salons où ils ont vécu, avec leurs habits et leurs poses d'apparat, roi, princes, courtisans, toute la cour de Louis le Grand va repasser devant nos yeux.

Nous avons déjà fait pressentir cette éclosion et l'éclat des noms qui illustrent cette glorieuse période, Lesueur, Lebrun, Pierre Mignard; mais au temps où nous sommes arrivés, tous nos artistes n'appartenaient pas encore à l'école de Vouet. A côté et en dehors d'elle se tenait le *Poussin*, alors considéré comme le premier des peintres, et que les Italiens affectent de ranger parmi les leurs, en l'appelant *il Pussino nostro;* mais quelque long qu'ait été le séjour qu'il fit en Italie, quelles que soient les leçons qu'il en ait reçues, ce grand artiste a affirmé qu'il entendait rester Français en donnant à sa patrie ce portrait bien connu où il s'est représenté lui-même, couvert d'un manteau rejeté sur l'épaule comme ces vêtements antiques qu'il eût tant aimé à porter, la main sur un carton rempli sans doute de dessins, fidèle expression d'un travailleur de génie. Tout dans ce portrait révèle la main et l'esprit d'un maître : pourquoi faut-il que les portraits de Poussin soient si rares? A part cette toile précieuse, on ne connaît de lui qu'un portrait de Jules Rospigliosi, au musée de Montpellier, et deux autres qui ne sont pas en France. Poussin ne fut pas un portraitiste; les sublimes compositions qu'il nous a laissées ne lui laissèrent pas le loisir, ni le goût peut-être d'exercer son pinceau à des œuvres plus modestes; mais cet unique portrait de lui-même suffit pour le mettre hors de pair et pour montrer que là, comme dans son genre habituel, il est resté l'incomparable artiste que chacun envie à la France.

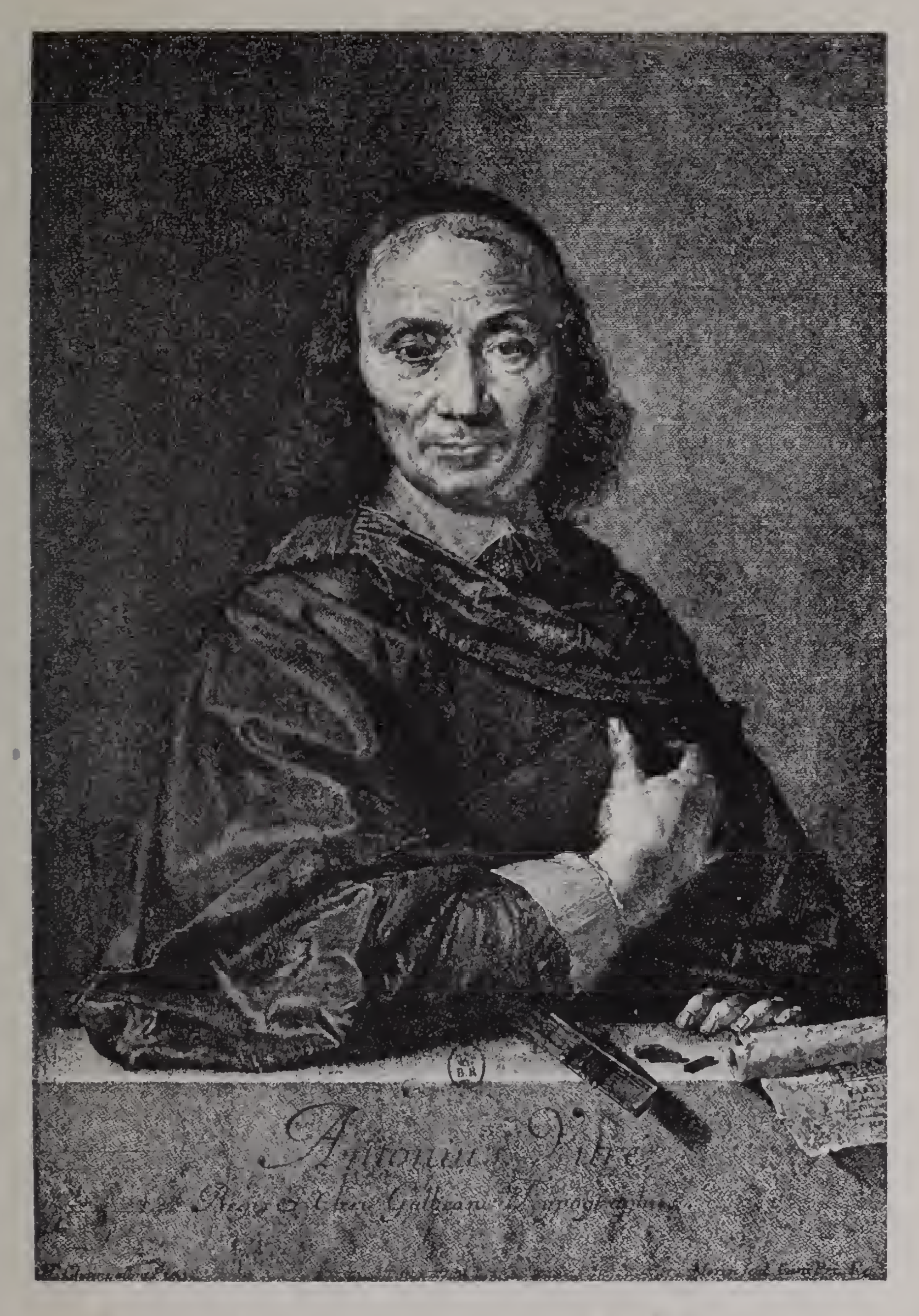
C'était encore un isolé que *Philippe de Champagne*, ou plutôt de *Champaigne*, mais un spécialiste du portrait, celui-là, et un de nos portraitistes les plus illustres. Né à Bruxelles, mort à Paris, ami du Poussin, mais non pas son élève, Phi-

lippe de Champagne n'a pas vu l'Italie et n'a pu en subir l'influence; attaché par la foi et par l'amitié à cette célèbre maison de Port-Royal qui jeta sur tout son temps un si vif éclat, il y puisa ces traditions de simplicité et de franchise dont les Jansénistes faisaient le fond de leur enseignement, et devint lui-même un artiste remarquable dans son isolement superbe, dédaigneux des maîtres comme des élèves, et ne s'inspirant que de son propre génie. Ses débuts furent humbles et inaperçus. Il passa successivement dans les ateliers des peintres Bouillon, Michel Bourdeaux et Fouquières, puis dans celui d'un artiste dont le nom n'est pas venu jusqu'à nous, et enfin chez Georges Lallemant, qui l'employa, avec ses autres élèves, à terminer, d'après ses esquisses, des dessins de tapisserie. Lallemant, praticien habile mais peu scrupuleux quant au soin de l'exécution, ne pouvait donner au jeune homme des leçons qui lui fussent bien profitables; celui-ci ne tarda pas à se séparer de lui et se mit à travailler pour son propre compte; il débuta par un portrait du général Mansfeld. La renommée lui vint peu à peu, jusqu'au moment où le cardinal de Richelieu, qui se piquait de protéger les arts autant que les lettres, voulut avoir son portrait de la main de Philippe de Champagne, alors dans tout l'éclat de sa gloire.

Avant d'être fait, ce portrait eut son histoire. Le peintre n'aimait pas le cardinal, qui persécutait ses amis les jansénistes; peu courtisan, il résista longtemps à un homme qui n'avait pas l'habitude d'éprouver de pareils refus. Mais enfin il céda, et cette obéissance nous a valu un chef-d'œuvre, l'un de ces grands portraits historiques dont nous parlions tout à l'heure. Le cardinal est représenté debout, le visage vu de trois quarts, dans une chambre de palais que ferme au fond un rideau brodé d'or. C'est l'image la plus expressive qu'on puisse rêver de l'immortel ministre : c'est dans un pareil tableau, traité de main de maître, qu'on peut surtout étudier cette ressemblance morale, cette reproduction de l'âme aussi bien que du corps qui est le *summum* de l'art du

peintre. Ici, Philippe de Champagne a lu au fond de la pensée de son modèle; il a pénétré cet esprit impénétrable, si profond dans la conception de ses desseins, si ferme et si constant dans leur exécution, cet étrange cardinal qui combattait les protestants en France et qui les secourait à l'extérieur, politique peu profitable à la religion mais assurément glorieuse pour la patrie; cet homme d'État qui avait su, vivant dans une monarchie, diriger la volonté du prince et s'imposer à lui, non par l'affection ni en flattant ses caprices, mais par la toute-puissance d'un esprit supérieur; homme étonnant, qui, du fond de son tombeau, a forcé à l'admirer le même peuple qu'il a si despotiquement traité pendant sa vie.

Une fois mis en vogue auprès de la cour, Philippe de Champagne dut satisfaire aux nombreuses demandes qui lui arrivaient de toutes parts; il fit successivement les portraits de *Louis XIII couronné par un génie*, du cardinal de Bérulle, du coadjuteur de Retz, de l'évêque de Belley, d'Antoine Vitré; il peignit aussi un tableau représentant la *Réception des chevaliers du Saint-Esprit en 1633*. Mais, nous le répétons, ces grands travaux, qui eussent attiré tout autre que Philippe de Champagne, n'étaient que des exceptions dans la vie de ce peintre austère qui, pouvant acquérir honneurs et fortune, revenait toujours, comme à son vrai centre, auprès de ses humbles amis de Port-Royal-des-Champs. Il nous a laissé les images des principaux de ces solitaires, les Lemaistre, les Arnauld, l'abbé de Saint-Cyran, et celle de leur maître à tous, Jansénius, l'auteur des cinq propositions fameuses qui avaient donné naissance à cette petite église. La main de l'artiste ne se lassait pas de reproduire ces figures amies : après les avoir peintes séparément, il les réunit dans une *Cène* sous les traits des douze apôtres; enfin, sa propre fille, Suzanne, étant entrée à Port-Royal, il lui consacra son tableau des *Religieuses*, qui passe pour son chef-d'œuvre, et qui respire une foi si profonde et si douce. Ce tableau groupe les deux figures de la jeune religieuse, alors malade, et de la mère Agnès, abbesse du couvent; elles sont toutes les deux vêtues de l'ha-



ANTOINE VITRÉ, PAR PHILIPPE DE CHAMPAGNE.

bit blanc de Port-Royal, qu'accompagnent un voile noir sur la tête et une croix rouge sur la poitrine : l'abbesse à genoux prie Dieu pour la santé de sa jeune compagne. Les lèvres de celle-ci sont entr'ouvertes par un sourire d'espoir, et ses yeux, qui regardent l'invisible, nous font lire jusqu'au fond de son cœur; il est impossible de pousser plus loin l'idéalisme de l'art et de mieux rendre le sentiment le plus mystérieux de l'âme, la piété. Nous aimons moins l'attitude et l'expression de la mère Agnès, un peu raide dans sa lourde robe blanche. Néanmoins, un pareil tableau eût suffi à immortaliser celui qui l'a conçu et exécuté. De toutes les œuvres de Philippe de Champagne, c'est celle qui nous fait le mieux connaître le caractère particulier de son talent.

On a voulu rattacher ce grand peintre aux maîtres flamands, parce qu'il est né à Bruxelles, et cet avis a été adopté par les conservateurs de notre musée du Louvre, qui ont placé ses tableaux dans la galerie de l'école flamande. C'est là, à ce qu'il nous semble, une conclusion un peu exagérée. Suffit-il donc d'être né dans un pays pour lui appartenir sans conteste? Philippe de Champagne n'a-t-il pas vécu presque toute sa vie en France? Se rapproche-t-il tellement des Flamands qu'on ne puisse l'en séparer? Nous n'oserions peut-être pas nous prononcer à ce sujet d'une façon aussi absolue, si de plus compétents que nous ne l'avaient fait avec une autorité que l'on ne saurait contester. Celui que Charles Blanc appelle un vrai peintre français, et qui a surtout exercé son pinceau à peindre des Français, et des plus grands, celui qui a vécu dans l'intimité de nos gloires religieuses, philosophiques et littéraires du XVIIe siècle, celui-là est Français certainement, quelle qu'ait été sa naissance; Français par son talent, Français par son esprit.

Mais, peut-on dire, si Philippe de Champagne est Français, Poussin et le Lorrain ne le sont donc pas, eux, puisqu'ils ont toujours vécu à Rome? A cela on peut répondre que Poussin, né en France, y a reçu les premières leçons de son art, et que c'est là qu'il a eu la révélation de son génie; que

si les intrigues de la cour, qui lui répugnaient, l'ont amené à rester presque toute sa vie dans une sorte d'exil, il n'en a pas



ANNE D'AUTRICHE.
Gravure de Nanteuil, d'après Mignard.

moins conservé l'âme de son pays et que, dans tous les cas, il ne peut être revendiqué par aucune école italienne; quant

à l'inimitable paysagiste qui a rendu si célèbre le nom de Claude Lorrain, quel est donc le maître, romain ou autre, qui lui a enseigné à peindre le soleil? Ne procédant que de lui-même, n'ayant reçu des leçons que de la nature, aucun pays ne peut le revendiquer, que celui qui lui a donné le jour, et où sa vocation artistique est née.

D'ailleurs, c'est en suivant l'avis des juges les plus compétents, que nous avons cru devoir ranger Philippe de Champagne parmi les maîtres dont la France est fière; si le peintre n'était pas Français d'origine, ses portraits le sont, et cela nous suffit. D'autres rechercheront le plus ou moins d'influence que les Flamands ont pu exercer sur ce talent si fier et si viril; nous nous bornons à constater que ce sont nos hommes illustres dont il nous a légué les traits; qu'il était leur ami, leur coreligionnaire; qu'il avait leurs mœurs, leur esprit; qu'il a vécu et qu'il est mort au milieu d'eux, que ses œuvres maîtresses, par suite, sont restées notre propriété et l'honneur de nos musées, et, passant devant elles, nous nous contentons d'admirer, sans discuter davantage.

Après avoir rendu à Philippe de Champagne un hommage mérité, nous nous trouvons en présence de deux peintres qui, cette fois, sont Français sans conteste et dont le nom occupe une grande place dans l'histoire des beaux-arts au XVIIe siècle. Nous voulons parler de *Mignard* et de *Lebrun*.

L'histoire de Mignard et de Lebrun est celle d'une grande lutte artistique qui remplit tout le règne de Louis XIV et à laquelle tout le monde prit part, les artistes, la ville, la cour, le roi lui-même. Tous deux étaient sortis de l'école de Simon Vouet, qui avait formé tous les talents de l'époque; tous deux étaient peintres d'histoire, mais le premier a fait un si grand nombre de portraits qu'on peut bien lui donner aussi la qualification de portraitiste. Pierre Mignard était lui-même le frère cadet d'un peintre, *Nicolas Mignard*, qui, sans pouvoir être considéré comme un maître, ne saurait être passé sous silence. Il fit un grand nombre de portraits, parmi lesquels

le plus célèbre et le plus remarquable est celui du comte d'Harcourt, connu sous le nom du *Cadet à la perle;* mais, ayant passé presque toute sa vie à Avignon (on l'appela Mignard d'Avignon) il a été surtout une célébrité locale, et son nom a été à ce point éclipsé par celui de son frère que lorsque l'on parle de Mignard, c'est toujours du premier qu'il s'agit.

Il serait impossible de faire entrer dans cette étude une biographie complète de Pierre Mignard; un livre entier ne serait pas de trop pour raconter cette vie intéressante : ce livre a du reste été fait au siècle dernier par l'abbé de Monville ; nous y renvoyons les lecteurs qui voudraient avoir sur Mignard les renseignements circonstanciés qui ne peuvent trouver place ici. Nous nous contenterons d'indiquer sommairement les particularités les plus importantes de la vie de celui qui fut, comme l'a écrit un éminent critique d'art, « l'ami du Poussin, le rival de Lebrun, l'*alter ego* du poète Dufresnoy, qui peignait les plus illustres dignitaires de l'Église, le cardinal de Retz, Mazarin, Bossuet, et toutes ces femmes brillantes, Ninon de Lenclos, La Vallière, Fontanges, Maintenon, Brissac, qui vécut enfin dans l'intimité des plus beaux esprits et des plus grands hommes de son temps, Chapelle, Scarron, Despréaux, La Fontaine, Racine, Molière. »

Pierre Mignard naquit en 1610. Dès l'âge de douze ans, il fut envoyé à Bourges dans l'atelier d'un peintre nommé Boucher, où il ne resta qu'un an, puis étudia à Troyes sous un autre maître, François Gentil. Conduit à Paris par le maréchal de Vitry qui l'avait chargé de quelques travaux, il entra à l'école de Simon Vouet, qui était alors dans son plus grand éclat. Il s'y distingua de telle façon que le maître, pour se l'attacher, voulut lui faire épouser sa fille : Mignard refusa honnêtement. Il avait depuis longtemps, en effet, le désir de visiter Rome et l'Italie : il partit. Entraîné par son amour des arts, il séjourna si longtemps à Rome qu'on l'appela le *Romain,* par opposition à son frère Mignard d'Avignon : mais aussi en s'y attardant il se laissa oublier en France, où son ancien condisciple Lebrun res-

tait toujours, et s'illustrait chaque jour par de nouveaux succès.

A Rome, Mignard se lia avec Alphonse Dufresnoy, auteur d'un poème latin sur la *Peinture :* les deux jeunes gens ne tardèrent pas à être unis de la plus étroite amitié. Vivant ensemble, supportant ensemble avec philosophie la vie peu aisée qui leur était faite, mettant en commun leurs idées, leurs talents, leurs aptitudes diverses, ils durent à cette amitié la force d'attendre au milieu des épreuves de la pauvreté que leur talent leur ouvrît un meilleur avenir : c'est la vie de Bohème du XVII[e] siècle. Mignard chercha pourtant à fixer la fortune en cultivant un genre qui, plus rapidement que la peinture d'histoire, pouvait le conduire à la réputation et lui assurer le moyen de revenir à ses études favorites : il fit des portraits. Il y réussit : deux papes, Urbain VII et Innocent X ; le bailli de Valençay, ambassadeur de France ; le commandant des Vieux, envoyé de Malte ; le cardinal de Médicis, le cardinal d'Este, le peintre Pamphile, neveu du pape, la signora Olympia, sa belle-sœur, et une foule d'autres personnages posèrent devant lui. La fortune ne pouvait manquer de sourire à un peintre si recherché : Pierre Mignard, qui avait refusé la fille de Simon Vouet, refusa aussi le titre de *chevalier de grâce*, que lui offrait le grand-maître de l'ordre de Malte. Il suivit à Venise son ami Dufresnoy, puis revint à Rome, faire le portrait d'un troisième pape, Alexandre VII, devant lequel il fut, dit-on, obligé de peindre à genoux. Ce même Alexandre VII se montra pourtant moins fier devant le roi Louis XIV : ayant laissé insulter l'ambassadeur de France par sa garde, il fut contraint par Louis XIV de lui faire des excuses et d'élever à Rome une pyramide qui rappelait l'offense et la réparation.

Après avoir épousé la fille d'un architecte romain, Anna Avolara, Mignard revint enfin en France, où il fut reçu avec de grands honneurs. Un portrait de Louis XIV, destiné à l'infante Marie-Thérèse, et qu'il fit en trois heures, le mit en faveur à la cour. Chargé de peindre à fresque la coupole du



CATHERINE MIGNARD, COMTESSE DE FEUQUIÈRES
PAR P. MIGNARD.

Val-de-Grâce, Mignard n'en continuait pas moins à satisfaire aux nombreuses demandes qui lui arrivaient de tous côtés, lorsqu'il éprouva une amère déception, qui fut l'origine de la lutte à laquelle nous faisions allusion plus haut. Son rival Lebrun venait d'obtenir, par l'influence de Colbert, la charge de peintre du roi et d'inspecteur général des beaux-arts.

Mignard commença dès lors une opposition dans laquelle il fut suivi par la reine mère, la reine Marie-Thérèse, dont il avait fait le portrait, les dames de la cour auxquelles il avait su plaire par ses réparties vives, ingénieuses, flatteuses, les femmes du monde et de ce que l'on n'appelait pas encore le *demi-monde*. L'Académie royale d'un côté, de l'autre l'Académie de Saint-Luc, qui recevait l'influence de Mignard, formèrent deux camps opposés, la première ayant pour elle l'autorité du roi et du ministre, l'autre soutenue par un grand nombre d'hommes de talent ou d'esprit. Un rapprochement fut tenté, mais Mignard ne voulut rien entendre, et ne consentit à aucun prix à faire partie de l'Académie royale, où il n'aurait pas tenu le premier rang. Alors après les sollicitations et les prières, on employa la menace : elle ne produisit pas plus de résultat, Mignard préférant l'exil à la soumission et disant fièrement qu' « avec ses dix doigts, il n'était pas de pays en Europe où il ne pût être plus considéré et où il ne pût faire une plus grande fortune qu'en France. » Les choses en restèrent là : Mignard continua sa guerre contre le peintre officiel, et se donna même le malin plaisir de mettre en défaut la perspicacité artistique de Lebrun en lui faisant confondre une œuvre de lui, Mignard, avec une *Madeleine* du Guide, et cela de façon que tout le monde en fût instruit. Enfin, Lebrun étant mort en 1690, Mignard fut nommé à son tour peintre du roi ; mais il avait quatre-vingts ans. L'Académie le reçut d'ailleurs avec toute la mauvaise grâce possible, et seulement sur l'exprès commandement de Louis XIV, qui était demeuré assez impartial pendant cette longue lutte, malgré sa sympathie pour Lebrun. Mignard mourut à quatre-vingt-cinq ans.

Pierre Mignard a laissé un grand nombre de portraits, dont trois seulement sont au Louvre : ceux de Madame de Maintenon, du Dauphin et de sa famille, et celui du peintre lui-même. La plupart de ses œuvres ont été gravées par Nanteuil, Poilly, Edelinck; les principales sont les portraits d'Alexandre VII, du prince de Condé, du cardinal Mazarin, du duc de Beaufort, du roi Louis XIV, qu'il a peint trois fois, d'Anne d'Autriche, du marquis de Seignelay, du duc de Lesdiguières, d'Hyacinthe Rigaud, d'Édouard Colbert, de Molière, et de Catherine Mignard, comtesse de Feuquières, ce dernier supérieurement gravé par Daullé. Mignard avait fait aussi un certain nombre de portraits dessinés aux trois crayons; mais nous n'avons pas pu en retrouver la trace.

La grande rivalité qui remplit la vie de Mignard a soulevé contre lui un déchaînement de critiques, peut-être trop uniformément reproduites jusqu'à nos jours. Aussi nous semble-t-il qu'on a été bien sévère pour ce peintre. Que lui reprochent ses juges les plus autorisés? L'affectation, le manque de naturel dans les poses, défaut commun à presque tous les peintres de ce temps, et universel au siècle suivant, où il passe pour une qualité. Mignard aurait eu droit à la même indulgence : malheureusement pour lui, le mot de *mignardise* est venu le compromettre auprès de la postérité.

A quoi tient une réputation? Ce vieux mot français de *mignardise*, si expressif, et que l'on trouve dans nos auteurs bien avant la naissance de Mignard, on a cru l'avoir inventé pour caractériser sa manière, et l'accusé a été jugé sans appel. Mignard avait pourtant en sa faveur des témoignages de poids, l'amitié de Molière, l'estime de Louis XIV, qui ne manquaient de goût ni l'un ni l'autre : on pouvait remarquer aussi que l'affectation est absente des grands portraits historiques peints par Mignard. Ceux d'Anne d'Autriche, de Mazarin et de Molière échappent évidemment à ce reproche, aussi bien que celui de Catherine Mignard, sa fille,

si gracieuse avec sa beauté calme et son costume de déesse.

Cependant nous convenons que quelques-unes des œuvres de notre peintre justifient les critiques qui lui ont été adressées. De ce nombre est le portrait de Mme de Maintenon. « Un des derniers ouvrages de Mignard, dit l'abbé de Monville, fut le portrait de Mme de Maintenon, qui ne put refuser plus longtemps cette complaisance à sa famille et à la communauté de Saint-Cyr... L'auteur, qui l'avait vue dans sa jeunesse, en avait su rappeler les agréments, sans altérer le caractère de l'âge qu'elle avait alors. » Rien de plus juste que cette appréciation, que n'eût pas sans doute désavouée Mignard lui-même, et qui peut expliquer le caractère général de son œuvre.

Avec ses défauts, Mignard n'en reste pas moins un de nos maîtres, et s'il a été surpassé par quelques-uns, il conserve un rang élevé dans l'histoire de notre école. Si nous avions à le considérer comme peintre d'histoire, nous pourrions suivre les transformations de sa manière au contact des maîtres italiens, et surtout des Carrache; nous le montrerions se défaisant peu à peu des pratiques qu'il avait apprises à l'école de Simon Vouet, et cherchant avec une remarquable ténacité à s'approprier la manière italienne, qu'il n'a pas complètement calquée, mais dont il a profondément ressenti l'influence : une telle digression s'écarte de notre sujet. Comme portraitiste, Mignard peignait facilement, trop facilement peut-être; il saisissait rapidement et complètement la ressemblance, il excellait à présenter ses modèles par leur plus beau côté et à faire ressortir habilement ce qui pouvait les favoriser; enfin, s'il n'atteignit jamais la sublimité d'expression de Philippe de Champagne, ni la majesté de Largillière et de Rigaud, son pinceau vif et spirituel nous a du moins fidèlement rendu la cour de Louis XIV, et nous a laissé des œuvres dignes d'attention et d'étude.

Avant d'arriver à Lebrun, plus jeune que Mignard de

neuf ans, nous ne pouvons passer sous silence deux peintres



PORTRAIT DE LA BRINVILLIERS. — DESSIN DE LEBRUN.

qui, s'ils n'ont pas laissé un grand nombre de portraits, n'en méritent pas moins d'occuper une place dans tout ouvrage

traitant de cette branche de l'art : *Henri Testelin* et *Sébastien Bourdon*.

Testelin, né en 1616, mort en exil en 1695, nous a laissé deux beaux portraits de Louis XIV et un portrait du chancelier Séguier. Ce fut un peintre consciencieux et correct, mais un peu froid. Il est triste d'avoir à ajouter que la révocation de l'édit de Nantes le chassa de France, et que ni son talent ni les services qu'il avait rendus au gouvernement royal lors de la formation de l'Académie de peinture, ne purent lui faire pardonner le crime de protestantisme.

Sébastien Bourdon, que l'on a surnommé le *Caravage français*, n'a laissé aussi que peu de portraits ; celui que l'on voit au Louvre, et qui le représente lui-même, fait regretter qu'un plus grand nombre n'en soient pas arrivés jusqu'à nous.

Un autre portrait, qui fut gravé par Nanteuil, représente la reine Christine ; la gravure était accompagnée d'un quatrain de Scudéry qui ne vaut pas la peine d'être rapporté. Le musée Fabre, de Montpellier, possède aussi de Sébastien Bourdon deux portraits de personnages inconnus.

Le talent de ce peintre, facile et universel, manquait de profondeur. Sa vie errante et agitée, la fougue de son caractère, son merveilleux instinct d'imitation, la rapidité de son travail, tout en en faisant un artiste distingué, l'ont empêché de tenir le premier rang, qu'il aurait peut-être mérité, si son talent d'observation ne s'était pas arrêté à la surface des choses, et s'il avait reçu de bonne heure l'éducation artistique indispensable au développement du goût.

Lebrun, nous l'avons dit, était alors l'astre autour duquel tournaient tous ces talents secondaires. Mais Lebrun appartient à peine à notre étude : il ne fut pas portraitiste ; son pinceau courtisan, et d'ailleurs magistral, aimait mieux flatter le roi avec ces immenses *Batailles d'Alexandre*, où Louis XIV est toujours présent sous les traits du héros grec. Cependant il a laissé quelques rares portraits et une trentaine de des-

sins, dans lesquels est représenté le roi Louis XIV, et qu'il a exécutés en collaboration avec Van der Meulen. Nous ne voulons pas non plus passer sans nous arrêter un instant devant un simple crayon de lui, qui est au Louvre, et qui représente la marquise de Brinvilliers au moment où, ayant déjà subi la torture, elle va être conduite à la mort. La tête seule de ce dessin, fait à la pierre noire et à la sanguine avec quelques rehauts de blanc, est à peu près terminée; le reste n'est pour ainsi dire que pressenti par quelques traits jetés comme au hasard; les dimensions en sont restreintes, et aucun accessoire n'accompagne la figure. D'où vient donc qu'on s'arrête malgré soi devant ce crayon si simple, fait en quelques instants? D'où vient qu'après une minute d'attention il est difficile d'en détacher ses yeux, et qu'on emporte avec soi une image qui se grave ineffaçablement dans l'esprit? C'est qu'il est difficile d'imaginer un dessin où l'expression de la souffrance soit aussi parfaitement rendue : les sourcils contractés, les yeux agrandis et dilatés par la douleur, les paupières rougies par les larmes, l'affaissement de tous les muscles de la face, cette bouche de laquelle on croit entendre sortir une plainte, tout est réuni dans ce remarquable dessin pour donner l'idée la plus saisissante de la douleur physique et de la prostration morale. Par un artifice assez hasardé, un trait de crayon agrandit le coin retombant de la bouche plus peut-être qu'il n'est possible dans la nature. Lebrun paraît du reste avoir voulu cette exagération, car ce trait est ajouté fermement sur le trait primitif encore visible, et elle contribue beaucoup à l'énergie de l'expression.

Ce dessin, ceux dont nous parlons plus haut, deux têtes de Louis XIV, représenté de profil, sont à peu près tout ce qui nous reste de portraits de la main de Lebrun : il s'est encore représenté lui-même, sur une toile aujourd'hui conservée par la ville de Châlons-sur-Marne, vêtu d'une robe à riches ramages, tenant en main sa palette magique, debout et fier dans son atelier comme un roi dans son palais. Il se

savait le roi des artistes de son temps, et il en avait l'orgueil. Louis XIV encourageait cet orgueil en nommant son peintre favori directeur de l'Académie de peinture, en lui donnant le titre d'écuyer, et en lui permettant, faveur inouïe, de mettre dans ses armoiries un soleil, comme il le faisait lui-même ! Cette protection du grand roi pour le grand artiste ne se démentit jamais, et l'histoire non plus ne peut séparer du nom du roi le nom du chef de l'Académie de peinture, du fondateur de l'École française de Rome, du prodigieux décorateur de Versailles.

Parmi les contemporains de Charles Lebrun vivait un peintre qui reçut ses leçons, quoiqu'on ne puisse guère dire qu'il fut son élève, et qui, s'étant essayé dans l'histoire et n'y ayant pas réussi, devint un portraitiste, et des plus grands.

Claude Lefèvre, né à Fontainebleau en 1633, fit ses premières études en copiant les peintres de la Renaissance : il n'y paraît guère dans ses ouvrages, de même qu'on n'y saurait retrouver non plus l'influence de Lebrun. La vérité est que Claude Lefèvre avait le génie du portrait : il se confina dans cette spécialité, à tel point qu'il dessinait mal tout ce qui n'était pas la tête.

Le Louvre possède de lui deux superbes toiles. La première, communément appelée le *Précepteur et son élève*, est une œuvre digne de soutenir la comparaison avec tout ce que nous ont laissé les plus grands maîtres du portrait : le visage austère du précepteur, son front puissant, sillonné de rides profondes, l'expression méditative de son visage trahissent le penseur, tandis que le frais et doux visage de l'adolescent donne l'idée la plus charmante de la jeunesse, et aussi, par son caractère attentif, traduit à nos yeux la curiosité de l'élève. Tout cela est rendu avec une vérité qui force l'admiration. Cette excellente toile suffirait à faire juger du mérite de l'artiste ; mais le second tableau complète l'impression que le premier nous fait éprouver. Qu'on nous permette

d'emprunter à l'*Histoire des peintres* la description de cette œuvre remarquable :



J.-B. COLBERT, PAR CLAUDE LEFÈVRE.

« A en juger par le peu que nous connaissons de ses ouvrages, dit Charles Blanc, Claude Lefèvre méritait largement la très haute estime dont il jouissait, et nul doute que, par la

fermeté de son exécution, la justesse de sa couleur et l'accent de la vie, il ne soit supérieur à tous ceux qui, en Angleterre et en France, ont couru la carrière de Van Dyck. Quand on regarde à quelque distance un portrait d'homme à mi-corps qui se voit au Louvre en face du *Précepteur et son élève,* on est surpris de l'extrême vérité du ton des chairs; la tête est pleine de vie; la bouche sourit finement; l'œil est humide, éclairé par l'intelligence, et il cligne sous le rayon lumineux qui le frappe; la perruque est traitée avec une légèreté et une souplesse qu'aurait enviées Largillière. Seules, les ombres, peintes avec du noir et trop parfondues, rappellent la tradition française. A cela près, Claude Lefèvre ne procède de personne : il ne se rattache ni à Lesueur, son premier maître, ni à Lebrun, duquel il diffère par un dessin plus naïf, une couleur infiniment plus vraie, une touche plus accentuée et plus libre. Plus sérieux et plus serré que Largillière, moins tendu que Rigaud, moins sec et plus naturel, Claude Lefèvre est un excellent peintre de portraits, dont les beaux morceaux se tiendraient à merveille à côté d'un Van Dyck ou d'un Van der Helst ».

Qu'ajouterions-nous à ces lignes qui pût mieux faire connaître la valeur du peintre? L'appréciation est complète; il ne nous reste plus à dire que ceci : Claude Lefèvre fut à la fois le peintre de la cour et celui de la ville ; le duc et la duchesse d'Aumont, la duchesse de Bouillon, M[lle] de Montpensier, le Dauphin, Marie-Thérèse et Louis XIV lui-même posèrent devant lui, en même temps qu'il faisait les portraits plus modestes des musiciens Couperin, Lecamus, et de sa propre fille, M[me] de la Valette. Reçu à trente ans à l'Académie, il donna pour morceau de réception le portrait de Colbert. Mais il mourut à quarante-deux ans. Il a laissé la réputation d'un maître, et il n'a pas été surpassé dans la grande, l'essentielle qualité d'un portraitiste : la vérité.

On sait qu'après la mort de Lebrun et celle de Mignard, Louis XIV laissa vacante la charge de premier peintre du roi,

en disant que nul n'était digne de l'occuper après ces deux grands artistes. Le roi était injuste envers les peintres de son



PHILIPPE D'ANJOU, PAR DE TROY.

temps. Sans doute à ce moment, outre Lebrun et Mignard, le siècle avait déjà perdu Sébastien Bourdon, Claude Lefèvre, morts tous deux en 1675 ; sans doute aussi ce roi et ce règne,

naguère si brillant, presque contemporains et vieillis ensemble, s'en allaient rapidement vers leur déclin ; mais l'art français avait déjà poussé de fortes racines. Les illustrations se renouvelaient sans cesse, et le genre même du portrait allait traverser l'une des périodes les plus heureuses et les plus fécondes de son histoire.

Les portraitistes sont, en effet, nombreux et célèbres, pendant cette période de transition qui relie l'un à l'autre le siècle de Louis XIV et celui de Louis XV. *Bon Boulogne* et *Santerre* passaient alors pour les meilleurs. Pourtant Bon Boulogne fut surtout un peintre de pastiches, et il n'a laissé que très peu de portraits, parmi lesquels un seul, représentant un fils légitimé de Louis XIV, est resté dans nos collections nationales (c'est le musée de Bordeaux qui le possède); Bon Boulogne est resté surtout célèbre pour avoir été le chef d'une dynastie glorieuse de peintres.

Jean-Baptiste Santerre fut un peintre charmant et un homme d'esprit, à qui on reprocha des mœurs trop faciles. Il devinait d'avance le style fleuri du xviiie siècle; mais il le traitait avec beaucoup d'application, et a laissé quelques toiles d'un très grand prix. Avec le temps, Santerre se fatigua du portrait : il ne put supporter ni les exigences quelquefois ridicules de ses modèles ni l'obligation de reproduire des laideurs ; c'était un fantaisiste.

Nous arrivons à trois artistes qui travaillèrent dans le même genre, en même temps et pour ainsi dire côte à côte, et cela, chose admirable, sans se porter ombrage et sans chercher à se nuire mutuellement : *François de Troy, Nicolas de Largillière* et *Hyacinthe Rigaud*. C'est par eux que nous terminerons cette étude des peintres du xviie siècle, parce qu'ils sont, surtout les deux derniers, les représentants les plus complets de la peinture de portrait à cette grande époque.

Claude Lefèvre était mort jeune; François de Troy, son élève, mourut à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, et ses meil-

leurs ouvrages sont ceux de sa vieillesse. Mais quand nous disons que de Troy fut l'élève de Claude Lefèvre, nous entendons seulement qu'il passa quelque temps dans son atelier, car de même que son maître, qui avait reçu les leçons de Lebrun sans en ressentir l'influence, de Troy différa complètement de Lefèvre ; autant la peinture de Lefèvre est ferme, large et vraie, autant celle de François de Troy est douce et molle : mais ce dernier avait en même temps les qualités qui flattent les modèles et font réussir l'artiste. Il eut pour premier maître son père, puis il entra dans l'atelier de Nicolas Noir, « peintre érudit, correct et ingénieux, mais froid, dit Charles Blanc, qui apportait un soin extrême à l'exécution de ses tableaux, et en finissait toutes les parties avec amour ». François de Troy paraît avoir plutôt retenu les leçons de Nicolas Noir que celles qu'il reçut plus tard de Claude Lefèvre.

Homme du monde, causeur enjoué, aimable et spirituel, tenant en belle humeur l'esprit de ses modèles, ne les fatiguant jamais, doué d'une grande facilité de pinceau, sachant à la fois flatter et dissimuler sa flatterie sous une ressemblance frappante, de Troy eut un grand succès dans le monde de la cour. Le portrait de la princesse Christine de Bavière lui fit une réputation ; il rendit d'une manière charmante la jeunesse royale des trois petits-fils de Louis XIV, et fut récompensé, en 1708, par le titre de directeur de l'Académie de peinture.

Mais c'est dans les œuvres de Largillière et de Rigaud qu'on peut étudier le mieux les progrès accomplis depuis un siècle par le portrait français : digne et sévère avec Philippe de Champagne, majestueux avec Lebrun, gracieux avec Mignard, il réunit, sous le pinceau de Largillière et de Rigaud, toutes ces qualités à un haut degré d'élégance ; ces deux peintres sont des éclectiques qui ont glané un peu partout leur merveilleux talent. Entre leurs mains, le portrait reste noble, mais cette noblesse n'exclut pas la grâce ; il conserve

les amples draperies qui sont comme l'estampille du siècle, mais pas un de ces plis si négligemment jetés en apparence ne trouble l'harmonie de l'ensemble, ne manque aux règles du goût et de l'art. C'est dans ces conditions que Largillière et Rigaud ont reproduit dans des milliers de toiles les contemporains des deux plus longs règnes de l'histoire. Tous deux travaillèrent jusqu'à leur dernier jour, et la Providence leur conserva la vie et le talent au delà de l'âge ordinaire des hommes. Rigaud mourut octogénaire en 1743; Largillière vécut quatre-vingt-dix ans (1656-1746).

On peut distinguer deux périodes dans la vie artistique de Rigaud. Dans la première, on voit cet artiste, né à Perpipignan d'une famille obscure de peintres, étudier les principes de son art à Montpellier, puis se rendre à Paris, où ses travaux plurent à Lebrun. Le peintre du roi, voyant le jeune Rigaud montrer des qualités exceptionnelles dans le portrait, le détourna du voyage de Rome, dans la crainte que la vue des œuvres italiennes ne vînt le jeter hors de sa voie. Rigaud s'adonna donc exclusivement à la peinture de portrait. Sa renommée s'y établit assez vite; dans l'espace de dix-sept ans, ses gains annuels, fidèlement consignés par lui sur un registre qu'on a publié depuis, s'élevèrent de 400 à 1,300 livres. Alors, voyant la fortune lui sourire, Rigaud entreprit une œuvre considérable, les portraits de tous les artistes et écrivains de son siècle. Ce plan reçut son exécution, grâce à un travail incessant, et Rigaud peignit successivement ses confrères, Sébastien Bourdon, Martin Bogaërt, Mansard, Girardon, Coysevox, Coustou; le duc d'Antin, le Mécène du temps; puis La Fontaine, Boileau, Santeuil, Fléchier, et enfin le portrait de Bossuet, son chef-d'œuvre, qui a mérité d'être placé au Louvre en face du Richelieu de Philippe de Champagne. Le grand orateur y est représenté debout, revêtu du grand habit de docteur-évêque; ses ouvrages sont autour de lui sur une table; une draperie relevée dans le fond laisse entrevoir le bleu du ciel. Tout l'ensemble de ce tableau est d'une grandeur incomparable; la tête, où

rayonne le génie, le geste puissant du prélat, son attitude, un peu théâtrale peut-être, mais d'une incontestable majesté ; il était impossible de mieux rendre le grand orateur de la chaire chrétienne.

Ici s'arrête la première partie de la vie d'Hyacinthe Rigaud. Jusque-là, tout entier à l'achèvement de sa galerie glorieuse, il n'avait pas songé à travailler pour la cour; mais la renommée vint le trouver sans qu'il l'eût cherchée. Admis à l'Académie, le 2 janvier 1700, comme peintre d'histoire (car il avait le singulier amour-propre de vouloir passer pour tel), il fut chargé de faire le portrait du duc d'Anjou, âgé de dix-sept ans, qui venait d'être reconnu roi d'Espagne et allait prendre possession de ses États. Dès lors tous ceux qui avaient leurs entrées au palais vinrent poser devant Rigaud, et Louis XIV lui-même lui demanda son portrait. C'est ce portrait qui a été reproduit tant de fois par la gravure et par la tapisserie aux Gobelins, et qui est resté comme l'image la plus connue du grand roi. Pourtant Louis XIV y apparaît déjà vieux; mais sa majesté est toujours la même, et sa fierté n'est qu'augmentée par un règne de soixante ans : on commence à le croire immortel. Debout sous un dais, il a cette attitude du commandement qui lui était familière; sa main s'appuie sur le sceptre, et la couronne de France est à côté de lui sur un coussin de velours et d'or. Son manteau fleurdelisé laisse voir, en s'entr'ouvrant, une partie du costume officiel qui, par une bizarrerie commune à toutes les cours, n'est jamais à la mode du temps : ici Louis XIV porte les crevés et les hauts-de-chausses collants de Henri III; mais ce vêtement un peu jeune est peut-être choisi à dessein pour faire oublier l'âge du roi, comme sa perruque pour couvrir ses rides. Lui-même est tout entier à ce moment de triomphe que le pinceau d'un peintre doit transmettre à la postérité. Plein de sa gloire, il pense sans doute à la France à genoux devant lui, à son petit-fils qu'il vient d'envoyer régner en Espagne, à ses troupes qui occupent les forteresses des Pays-Bas, à Villeroy qui commande sur

l'Adige, à Catinat qui commande sur le Rhin. Nous sommes en 1701.

Les portraits du duc d'Anjou et du roi ouvrirent une nouvelle carrière à l'activité artistique de Rigaud : après Louis XIV, il eut à peindre son fils et l'aîné de ses petits-fils, le Dauphin et le duc de Bourgogne; Louis XV, en donnant plus tard au peintre le cordon de l'ordre de Saint-Michel, fera valoir qu'il reçoit cette distinction « tant en considération de son habileté dans son art que de l'honneur qu'il a eu de peindre le roi et toute la maison royale, jusqu'à la quatrième génération ». Les honneurs pleuvaient sur Rigaud : en 1709, les consuls de Perpignan, usant d'un privilège que possédait leur ville, l'avaient anobli; un arrêt du conseil, rendu en 1723, confirma cette décision. Rigaud mourut du chagrin qu'il éprouva de la perte de sa femme, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Rigaud a laissé un nombre si considérable de portraits, qu'il est impossible d'en dresser le catalogue; qu'il nous suffise de citer parmi les plus célèbres celui de sa mère Marie Serre, que le peintre alla faire à Perpignan pour fournir à Coysevox le modèle d'un buste de marbre qui nous est resté, et ceux de Lebrun et de Mignard, que le peintre réunit dans un même cadre, ce qui peut paraître singulier, étant donnée la rivalité de ces deux artistes. Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale possède une esquisse d'un portrait d'Edelinck, l'illustre graveur. Les galeries étrangères et les collections particulières ont tout le reste de l'œuvre immense qu'a laissé Hyacinthe Rigaud.

Si ce peintre a joui, durant toute sa vie, d'une immense réputation, on ne saurait l'accuser d'avoir acquis sa renommée par les complaisances de son pinceau. De même que Santerre, il reproduisait fidèlement ses modèles et ne consentait pas à corriger les défauts de la nature. Artiste consommé, saisissant merveilleusement la ressemblance dans ce qu'elle pouvait avoir de plus agréable, il se refusait néanmoins à sacrifier la vérité au désir de plaire, et répondait même parfois

avec rudesse aux observations qu'on pouvait lui faire à ce sujet. On rapporte qu'un jour qu'il peignait une femme du monde qui usait et abusait du rouge, cette dame lui fit remarquer qu'il ne lui donnait pas sur la toile la fraîcheur de teint à laquelle elle s'efforçait de parvenir : « C'est étonnant, répondit froidement le peintre, mon rouge vient pourtant du même marchand que le vôtre ». Le compliment était quelque peu brutal, mais il donne une idée du soin que mettait Rigaud à ne s'écarter jamais de la vérité, et aussi de l'immense estime qu'on avait pour son talent, car il faut être bien sûr du succès pour se permettre une telle indépendance.

Si les honneurs dont Rigaud fut comblé pendant sa vie montrent assez l'admiration que son talent inspirait à ses contemporains, on peut dire cependant que Largillière, son rival de gloire, leur offrait alors les mêmes qualités à un degré de perfection qui nous semble encore supérieur. Regardez une œuvre de Rigaud, elle paraît réunir tout ce que la critique la plus sévère peut exiger; placez-la à côté d'un tableau de Largillière, et vous êtes surpris de la différence : on dirait alors qu'il manque au premier quelque chose, ou plutôt c'est le second qui a quelque chose de plus. En un mot, Largillière est plus vivant : les têtes sont expressives dans les portraits de Rigaud, mais dans ceux de Largillière elles ressortent au milieu des perruques avec un éclat que deux cents ans n'ont pu ternir; les draperies, cette grande étude du XVIIe siècle, si digne en effet des travaux de l'art, sont jetées par Largillière avec une hardiesse et une ampleur que son émule n'a pas atteintes. — Peut-être aussi, il faut le dire, ce *brillant*, cet air de jeunesse qu'ont conservé jusqu'à nous les œuvres de Largillière, tandis que celles de Rigaud *poussaient au noir*, doit-il être attribué simplement à une préparation spéciale des couleurs, préparation que certains peintres ont le soin de rechercher pour assurer la fraîcheur de leurs tableaux. Ingres faisait ainsi de notre temps, et la composition de ses couleurs promet une sorte d'éternité à ses œuvres.

Largillière, qui fut peintre d'histoire, de genre, de fruits, d'animaux, en même temps que portraitiste, est un talent universel, mais c'est surtout comme portraitiste qu'il est célèbre et qu'il mérite une place importante dans l'histoire des arts.

Né à Paris le 2 octobre 1656, il fut amené à Anvers à l'âge de trois ans et envoyé à Londres six ans plus tard. Il montra dès sa première jeunesse un goût si vif pour la peinture qu'on se décida à le faire entrer dans l'atelier d'un artiste d'Anvers, nommé Gœbauw, où il reçut les premières leçons. A dix-huit ans, il en sortit, n'ayant plus rien à apprendre de son maître, et retourna en Angleterre, où le peintre westphalien Pierre van der Faes[1] lui fit confier quelques restaurations de tableaux. Largillière ne tarda pas à prouver qu'il pouvait faire par lui-même œuvre d'artiste, et sa fortune semblait assurée, lorsqu'il fut obligé de quitter brusquement l'Angleterre, d'où les étrangers catholiques avaient reçu l'ordre de partir. A la même époque, le portraitiste Testelin quittait la France pour cause de protestantisme.

Largillière revint dans sa patrie et se fixa à Paris, où il ne tarda pas à se faire connaître par quelques beaux portraits. Appuyé par Lebrun, qui avait su apprécier son talent comme il devina celui de Rigaud, le jeune peintre renonça au projet qu'il avait un moment formé de retourner à Londres, et il acquit bientôt une telle célébrité qu'il pouvait à peine suffire aux commandes qui lui étaient faites. Il ne put cependant résister au désir qu'il avait de revoir, au moins en passant, l'Angleterre; il y fit un voyage pendant lequel il peignit le roi Jacques II.

De retour à Paris, Largillière fut reçu à l'Académie de peinture, le 30 mars 1686; son morceau de réception fut le beau portrait de Lebrun que l'on voit au Louvre. Les commandes lui venaient alors de toutes parts; la ville de Paris

1. Van der Faes est connu aussi sous le nom de *Lely*.

ayant donné un repas à Louis XIV, à l'occasion de sa convalescence en 1687, lui demanda un tableau qui n'est qu'une



CH. LEBRUN, PAR LARGILLIÈRE.

réunion de portraits des magistrats municipaux. Ce tableau a été détruit, mais il en existe un projet en petit qui a été légué au Louvre par M. Lacaze. Quelque temps après, Lar-

gillière épousa la fille du peintre Jean Forest et fit de son beau-père un portrait qui tranche singulièrement avec ses œuvres ordinaires. Cette tête en cheveux courts, coiffée d'un bonnet à fond de soie blanche, ce personnage assis sur le bras d'un fauteuil, sa palette à la main, est peut-être une des œuvres les plus vivantes et les plus pittoresques qui soient sorties du pinceau de l'artiste; Largillière avait prouvé qu'il lui suffisait de vouloir pour pouvoir.

Avec un dessin élégant, une touche légère, une couleur vive, Largillière possédait au plus haut degré l'art de grouper les accessoires, de ne leur donner que l'importance relative qu'ils doivent avoir, et de laisser l'attention se porter principalement sur la figure. Peintre de nature morte, il avait étudié avec tant de soin les objets inanimés qu'il les faisait de mémoire, sans aucun modèle. Il en était de même des draperies, qu'il peignait d'imagination et presque toujours avec un rare bonheur. Le beau portrait de Lebrun, que nous avons cité plus haut, donne une idée à peu près complète du talent de Largillière : c'est un des modèles du genre, et, si le ton des chairs n'atteint pas à la saisissante vérité qui frappe dans les toiles d'un Lefèvre, s'il est surpassé dans l'expression par quelques ouvrages de Philippe de Champagne et dans le grandiose par le Bossuet de Rigaud, on peut dire que l'exécution est digne des plus grands artistes, que les draperies sont d'une admirable vérité, que l'ordonnance est d'une ampleur magistrale et la couleur harmonieuse, que les accessoires, heureusement choisis et parfaitement rendus, accompagnent la figure sans l'écraser; enfin qu'un tel tableau assure à son auteur une place parmi les premiers de nos portraitistes.

Largillière a quelquefois cédé au goût de son époque; il ne faut pas oublier qu'il vécut en partie au XVIII[e] siècle; mais, jusque dans des sujets que d'autres eussent rendus ridicules, il sut être spirituel et agréable. Lisez plutôt, dans l'*Histoire des peintres,* la description du portrait de la comé-

dienne Duclos, qu'il peignit en *Ariane*, avec le costume du temps et une tête empanachée sur laquelle un petit génie va déposer une couronne! Tout le monde applaudit à ce ta-



HUET, ÉVÊQUE D'AVRANCHES.
Gravure d'Edelinck, d'après Largillière.

bleau, dans lequel d'ailleurs le *Van der Helst de la France* avait déployé toutes ses brillantes qualités.

On évalue à *quinze cents* le nombre des portraits peints par Largillière. Le Louvre en possède un certain nombre,

qui s'est encore augmenté par le legs de M. La Caze. Outre le portrait de Lebrun, dont nous avons parlé, on y trouve plusieurs autres toiles que ne mentionne pas la *Notice*, et, dans la galerie Lacaze, le projet du tableau des échevins avec huit autres portraits dont un le représente lui-même, à côté de sa femme et de sa fille. On cite encore, parmi celles de ses toiles que nous ne possédons pas, les portraits du cardinal de Noailles, de Michel Colbert, archevêque de Toulouse, de Pierre Huet, évêque d'Avranches, de l'abbé de Louvois, de François van der Meulen. Quelques autres portraits se trouvent aussi au musée de Versailles, et presque tous justifient cette renommée qui date de deux siècles, et qui s'est conservée intacte jusqu'à nous.

Avec ce talent si admiré et ses facultés puissantes de travailleur, Largillière eût pu, à ce qu'il semble, recevoir de son vivant même plus d'honneurs qu'il n'en obtint. Il lui suffisait de faire comme Rigaud, de se faire le portraitiste, soit des illustrations de son temps, soit du roi et de la cour. Mais il ne vit pas dans le portrait ce côté historique qui nous attire aujourd'hui; il ne fut pas tenté, comme Rigaud, par la célébrité du nom et l'éclat du rang : il représenta seulement quelques personnages de marque dans des tableaux de commande, tels que la *Convalescence de Louis XIV* (c'est le tableau des échevins, 1687), le *Mariage du duc de Bourgogne*, un ex-voto placé autrefois à Sainte-Geneviève, et aujourd'hui à Saint-Étienne-du-Mont. Le plus souvent, il mettait son pinceau au service de la bourgeoisie aisée, des financiers, des hommes de robe. Les innombrables portraits qu'il a laissés ainsi sont restés justement célèbres, et aujourd'hui encore certaines familles se vantent, comme d'un titre de noblesse, d'avoir eu un de leurs aïeux peint par Largillière. L'artiste qui donnait ainsi l'immortalité par ses ouvrages ne pensait pas à rechercher le bruit et les honneurs. Mener la vie d'un courtisan lui semblait sans doute indigne de lui; il ne demandait à ses contemporains que l'indépendance nécessaire à un travail inces-

sant, et paraissait ne pas songer à la gloire, parce qu'il en avait à revendre.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons essayé d'établir une comparaison entre les Clouet et les peintres italiens et allemands leurs contemporains, afin de faire, autant que possible, ressortir les différences qui existent entre notre école et les écoles étrangères, et de tirer un enseignement de ces différences.

Cette fois, ce sont les Pays-Bas et l'Espagne qui vont nous fournir trois noms glorieux, à la hauteur de ceux que nous avons cités déjà : Rembrandt, Van Dyck, Velazquez sont, dans le portrait, des maîtres de premier rang. Toutefois, nous plaçant naturellement au point de vue exclusif de l'étude que nous faisons en ce moment, nous pouvons affirmer qu'à côté de ces noms illustres, ceux des Philippe de Champagne, des Lefèvre, des Largillière et des Rigaud méritent une place.

Et pourtant, qui prétendra jamais à la noblesse, à la grâce, à la distinction suprême de l'illustre élève de Rubens? Quelqu'un a-t-il retrouvé le secret de cette lumière merveilleuse avec laquelle Rembrandt illumine ses personnages, qui caresse avec amour les moindres détails du visage, creuse les fossettes, dessine le sourire, fait briller les yeux et dore le front? Et la désespérante perfection de Velazquez, cette vérité criante qui donne l'illusion de la vie et qui trompait Philippe IV lui-même, quoiqu'il eût vu travailler l'artiste, cette fidélité inouïe dans l'interprétation de la nature, ce réalisme puissant où l'observation est poussée jusqu'au génie, qui donc, depuis, y est arrivé? Quels sont les égaux de ces maîtres incomparables?

Aussi n'aurions-nous pas, on le pense bien, l'imprudence de vouloir placer nos peintres sur la même ligne que de tels artistes ; et cependant il est chez eux quelque chose de plus que chez Rembrandt, Van Dyck ou Velazquez. Nous ne voudrions pas dire qu'ils sont plus grands ; nous affir-

merions presque qu'ils sont plus élevés. Ils n'ont, au même degré, ni l'admirable clair-obscur de Rembrandt, ni la grâce enchanteresse de Van Dyck, ni l'incroyable fidélité de Velazquez ; leur pinceau n'a pas la magie du Hollandais, la suavité du Flamand, la précision de l'Espagnol, et, à ne considérer que le *faire*, ils leur sont évidemment inférieurs ; mais, si l'on se dit qu'un portraitiste doit surtout rechercher l'expression morale, on arrive à penser que, sur ce point, nul, dans aucune école, n'a jamais dépassé les peintres français, et que bien peu ont été leurs égaux.

Unissez le *naturalisme* des Flamands à l'idéalisme italien, ajoutez-y la grâce et la recherche ardente de l'expression, et vous aurez la synthèse du talent de nos portraitistes au xvii[e] siècle.

Mais à ce compte, dira-t-on, ils sont donc supérieurs à tous les portraitistes étrangers, puisqu'ils réunissent en eux seuls toutes les qualités que les autres n'ont fait que se partager ?

Il faut s'entendre. Le *naturalisme* des Français est moins absolu que celui des Flamands, et leur idéalisme ne va peut-être pas aussi haut que celui des Italiens ; chez eux, ces qualités sont pondérées ; ils tiennent des uns et des autres ; ils réunissent leurs caractères, mais non au suprême degré ; ils tiennent des Flamands par leur origine et des Italiens par leurs études ; ils se sont approprié celles des qualités étrangères qui n'étaient pas incompatibles avec leur tempérament, et ils y ont ajouté de leur fonds tout ce que l'esprit français contient de finesse, d'observation et d'amour de la vérité. De Simon Vouet à Rigaud, cette préoccupation constante d'être *vrais* se fait jour. Avec des talents divers, l'école française se fait remarquer par une véritable unité, que l'on ne trouve que chez elle. Les portraitistes du xvii[e] siècle ont entre eux une parenté évidente, qui saute aux yeux, et qui néanmoins ne les empêche pas d'avoir chacun son caractère propre, sa personnalité bien définie, bien distincte. Ils sont originaux et ils sont solidaires. Par-dessus tout, ils sont exacts et profonds.

De cette longue période il faut faire deux parts. La première est contemporaine de Simon Vouet, qui réforma notre école ; la seconde, reconnaissable dans le portrait au style fastueux qu'il adopte alors, se ressent évidemment des magnificences et de l'étiquette de la cour de Louis XIV. En étudiant séparément ces deux époques, on remarque que les œuvres de la première ont un cachet de sévérité et de noblesse dont Philippe de Champagne nous donne l'expression la plus complète et la plus élevée. On y distingue la recherche passionnée de la vérité morale. Point d'accessoires inutiles, point de moyens artificiels, point de repoussoirs grossiers. Le dessin est suffisant, la couleur est sobre. Tout l'intérêt se concentre sur la physionomie ; tout le travail du peintre, toute son attention, toute son étude, tendent à donner du modèle l'expression la plus complète et moralement la plus vraie. Cette manière, Lefèvre l'a conservée, c'est la manière des peintres d'histoire ; car, chose remarquable, ce sont les peintres d'histoire qui ont fait les meilleurs portraits. Par Lefèvre, le style sobre et simple de Philippe de Champagne se prolonge donc jusqu'aux trois quarts du XVIIe siècle. Mais, à ce moment, un changement notable se produit dans les œuvres des portraitistes. L'expression n'est certes pas négligée, mais l'accessoire prend une plus grande place ; les draperies, les meubles, les magnificences du costume viennent concourir à l'ornement du portrait. L'imagination du peintre se donne carrière dans la recherche de ces ornements ; la fantaisie et le goût y ont autant de part au moins que la vérité.

Ici se présente un point qu'il est bon de discuter en passant. Est-il utile, comme le pensaient les peintres du temps de Louis XIV, que tout portrait représente le modèle entouré d'objets qui fassent connaître ses habitudes, ses occupations préférées et le milieu dans lequel il vit ? Nous sommes bien loin de le penser, et cette mode fastueuse est aujourd'hui complètement abandonnée. Nous ne condamnons pas le portrait historié : ce genre a produit en France des

œuvres de la plus remarquable beauté; mais il nous est impossible de considérer l'accessoire comme une partie nécessaire, indispensable, du portrait. Un véritable portraitiste n'a pas besoin de ces artifices, et, s'il les admet sur sa toile, il les laisse au rang secondaire qu'indique leur nom. De ce qu'un artiste aura peint avec fidélité les tentures, les meubles, les menus objets qui remplissent un boudoir ou un cabinet de travail, s'ensuit-il que son portrait soit bon? Ce soin exagéré du détail n'est-il pas plutôt un signe de faiblesse? N'est-ce pas l'habileté de la main prenant la place de l'art véritable? Et, à ce compte, que deviendrait le portrait sculpté, dont l'accessoire est presque nul, et qui n'a pas la ressource de la couleur? Non, les plus beaux portraits, ces toiles sublimes que nous ont laissées les maîtres les plus illustres, ne sont pas, ne pouvaient pas être des portraits historiés. Leurs auteurs ont senti que ce besoin d'entourer une figure d'objets qui divisent et déroutent l'attention est le plus souvent un véritable aveu d'infériorité.

Il ne faudrait pourtant pas pousser à ses plus extrêmes conséquences un système excellent en soi. Les toiles de Largillière et de Rigaud ne perdent rien de leur valeur pour être chargées de longues draperies et d'accessoires variés; mais ce chatoiement des étoffes, ces jeux de lumière sur les objets, ces trompe-l'œil habiles flattent et caressent notre vue plus qu'ils n'impressionnent notre esprit. Nous le répétons, l'accessoire n'est acceptable qu'à la condition d'être discret, un peu effacé, de rester à sa place et de n'acquérir jamais aux dépens de la figure principale une importance à laquelle celle-ci a seule le droit de prétendre. L'*Arnauld* de Philippe de Champagne et le *Précepteur* de Lefèvre, dans leur simplicité, valent et au delà toutes les toiles de leurs successeurs.

Si nous nous plaçons maintenant au point de vue historique, rien n'est plus intéressant que de suivre sur les portraits du XVIIe siècle toutes les phases, toutes les transformations par lesquelles a passé la société à cette grande époque.

Nous avons montré déjà comment les Clouet, les Dumonstier, les Quesnel avaient saisi et exprimé le caractère des Français du XVIe siècle. Suivons leurs successeurs. Voici Vouet, Le Nain, Poussin, Philippe de Champagne. Ne sont-ce pas là les différents aspects de la France au début du XVIIe siècle? l'austérité des solitaires et la fière tournure des gentilshommes? Cinq-Mars et Saint-Cyran, le faible Louis XIII et le grand Richelieu? Ils posent devant nous, ils nous dévoilent les secrets de leur âme par ces physionomies où se lisent l'ambition et la frivolité du favori, la foi ardente de l'apôtre, l'indécision du roi, les hautes vues et l'inébranlable fermeté du ministre. L'histoire nous fait connaître leurs actes; l'art complète l'histoire en nous les montrant eux-mêmes.

Plus tard, la scène change. La noblesse a vécu en tant que puissance, il n'y a plus de premier ministre. Plus de ligues, plus de tentative de rébellion, plus d'indépendance hautement affichée. Le niveau a passé sur toutes les têtes, en en faisant tomber quelques-unes. Richelieu a commencé l'œuvre, Mazarin l'a poursuivie, Louis XIV l'achève. La monarchie absolue absorbe toutes les forces vives de la nation. Les esprits, n'ayant plus de grandes choses à traiter au grand jour, se courbent eux-mêmes sous la règle unique; les poètes, les artistes et les savants deviennent courtisans comme les seigneurs. Le maître est prodigue, il aime l'éclat et le faste, il donne le ton à la mode; tout le monde suit l'impulsion. Les portraits de cette époque sont la fidèle expression de ces mœurs nouvelles. Les splendeurs de Versailles se devinent dans ces draperies amples et riches; l'étiquette de la cour et de la ville se trahit dans ces attitudes étudiées et un peu théâtrales; le génie des artistes est toujours vivace, mais il plie un peu sous la mode; tout le monde veut avoir, au moins dans son portrait, un peu de la majesté royale.

Encore quelque temps, et la réaction commence; Largillière et Rigaud meurent et la vogue passe à Boucher. Le

relâchement des mœurs, l'affaissement rapide de la monarchie, le siècle de Louis XV après celui de Louis XIV, tout cela se lit dans les portraits. Peinture et sculpture, c'est tout un. Coysevox n'existe plus. Girardon, le sculpteur du grand roi, est mort le même jour que son maître. Ce sont Lemoyne et Pajou qui les remplacent. Heureusement, Bouchardon, Pigalle, Falconet sont là; mais, malgré tout, le marbre et le bronze semblent s'amollir et perdre de leur force : le maniérisme envahit les statues comme les tableaux. La tradition ne se perd pas encore entièrement, mais ceux qui la conservent sont des isolés, impuissants à détourner le cours des choses.

Enfin les arts ont, comme le corps social, leur révolution. Greuze la prépare, David l'accomplit.

Nous arrêterons là une digression déjà longue. Nous avons hâte d'en justifier les prévisions par l'étude des portraitistes du XVIIIe siècle. De cette étude que nous allons poursuivre se dégage d'ailleurs un fait à l'éloge de la France : c'est que l'école française, malgré quelques défaillances, ne compte plus, à partir de ce moment, de rivales parmi les écoles étrangères, et qu'elle semble, alors que toutes les autres s'éteignent tour à tour, douée d'un unique et glorieux privilège de perpétuité.

III

PEINTRES AU PASTEL ET SUR ÉMAIL

Avant de quitter les peintres qui ont illustré l'art du portrait en France au XVIIe siècle, il nous reste à dire un mot de quelques artistes qui, sans avoir mérité la gloire des véritables peintres, ont cependant rempli une place honorable dans la pléiade artistique de leur temps. Parmi ces artistes, les uns ont été les précurseurs d'un genre qui ne devait atteindre que plus tard son plus grand éclat, le *pastel;* les autres nous ont laissé des émaux de petite dimension, mais dont quelques-uns sont des œuvres délicieuses de fini et de délicatesse; tous ont laissé un nom estimé, et leurs ouvrages n'ont pas cessé d'être avidement recherchés des connaisseurs. Proches parents des dessinateurs, ils servent de transition entre les Dumonstier et Latour, le grand maître du pastel, et méritent à tous égards d'être mentionnés dans une histoire du portrait.

La plupart des dessinateurs et des pastellistes de ce temps s'exerçaient aussi dans la gravure. La gravure était un art nouveau, qui attirait de préférence les regards des amateurs ; l'attention publique les y suivait. Aussi avons-nous cru devoir étudier à part cette branche importante et si cultivée de notre art national. Nous réservons donc, pour les retrouver plus tard, les graveurs du XVIIe siècle, tels que *Jean Rabel,* l'un des plus anciens, mort en 1603, *Michel Lasne, Claude Mellan* et *Robert Nanteuil,* bien qu'ils aient fait, le dernier surtout, des pastels justement estimés. Il reste au Louvre trois portraits au pastel de Nanteuil, ceux

de Turenne, de Dominique de Ligny, évêque de Meaux, et d'un jeune homme inconnu. Quatre autres sont à la mine de plomb, et un dernier à la mine d'argent. Celui-là, de très petite dimension (hauteur $0^{m},067$, largeur $0^{m},051$), paraît être de la jeunesse de Nanteuil, et est aussi précieux par la singularité de l'exécution que par le mérite du dessin. Il est fait à la mine d'argent sur un papier recouvert d'une couche de blanc.

Nous arrivons aux *émaillistes* avec *Charles Boit*. Né à Stockholm d'un père français, il eut une existence fort agitée, dans laquelle il nous est impossible de le suivre. Accueilli en France par le Régent, il vit l'Académie lui ouvrir ses portes, quoiqu'il fût protestant. Il donna le portrait du Régent comme morceau de réception. On a de lui, au Louvre, trois portraits sur émail qui, sans atteindre la finesse et la distinction de Petitot, supportent assez bien le dangereux voisinage des œuvres de ce dernier. Ce sont les portraits du Régent, de Louis XIV, d'après Rigaud, et d'un personnage inconnu.

Jean Petitot, que nous venons de nommer, était né en Suisse, de parents d'origine française. Une grande obscurité couvre les commencements de sa carrière. On croit qu'il fut d'abord orfèvre et qu'il apprit à émailler les bijoux. Il passa ensuite en Angleterre, y rencontra Van Dyck, et en reçut des leçons. Il ne tarda pas à acquérir une habileté prodigieuse, non seulement à rendre sur l'émail tous les tons de la palette la plus riche et la plus variée, mais encore à reproduire avec une grâce et une délicatesse exquises, et dans les plus petites proportions, les modèles qui se présentaient devant lui. Il vint à Paris vers 1645, reçut le meilleur accueil d'Anne d'Autriche et de toute la cour, fit plus tard, à plusieurs reprises, le portrait de Louis XIV, qui lui donna une pension et un logement au Louvre, et s'associa Jacques Bordier, avec l'aide de qui il put exécuter le nombre infini de portraits qu'on lui demandait de tous côtés.

Les dernières années de Petitot furent cruellement

agitées. A la suite de la révocation de l'édit de Nantes, il fut enfermé comme protestant au For-l'Évêque. Il signa son abjuration, mais, à peine remis en liberté, il quitta la France et retourna à Genève pour y mourir où il était né, et dans la foi de ses pères.

Il y a au Louvre une inestimable collection des portraits



SIMON VOUET. — DESSIN DE CLAUDE MELLAN.

de Petitot. Ces émaux, au nombre de quarante-cinq, sans en compter neuf autres qu'on hésite à lui attribuer, se distinguent presque tous par une grande délicatesse et un coloris d'une fraîcheur prodigieuse, qui en font autant de petits chefs-d'œuvre. On y remarque entre autres les portraits de Mme de Maintenon, de Mme de Sévigné, du comte de Northumberland, d'après Van Dyck, de Marie de Gonzague, reine de Pologne, de Mme de Ludre en *Madeleine*, du voya-

geur Jean Chardin, et plusieurs portraits de Louis XIV à différents âges. C'est, à ce que nous croyons, la plus précieuse collection de portraits sur émail que l'on possède, et elle assure à jamais la réputation du portraitiste qui eut la bonne fortune de recevoir les leçons de Van Dyck et le mérite d'en profiter.

IV

GRAVURE.

La gravure française, au XVIIe siècle, ne s'est pas montrée inférieure à la peinture et à la sculpture. A côté des Philippe de Champagne, des Lebrun, des Mignard, des Largillière, des Puget et des Coysevox, on peut citer avec orgueil les artistes éminents qui se nomment Callot, Audran, Edelinck, Nanteuil. Le burin rivalise avec la palette et le ciseau afin que rien ne manque à la gloire artistique de ce grand siècle.

Nous n'aurons pas, toutefois, à nous arrêter bien longuement sur les œuvres de nos graveurs. En effet, la plupart des portraits gravés sont des reproductions de tableaux dont nous avons déjà parlé en étudiant les œuvres de nos peintres. Revenir sur ces mêmes portraits nous paraît inutile; nous n'avons à les citer que pour constater la fidélité et le talent des artistes qui en ont assuré la conservation par leur burin ou leur pointe.

Pierre Daret (1610-1675) nous a laissé un portrait de l'abbé de Saint-Cyran, gravé d'après un dessin de Dumonstier. *Claude Mellan* (1598-1688) a gravé un très grand nombre de portraits. Sa carrière, qui fut longue et brillante, nous aurait laissé un souvenir plus grand, s'il n'avait eu trop de propension à exécuter des sortes de tours de force où l'art n'entre que pour bien peu de chose, et sacrifié trop souvent au désir de montrer l'habileté de sa main. Sa tête de Christ, gravée d'une seule taille en spirale, donne une idée des originalités de cet artiste, à qui des qualités réelles

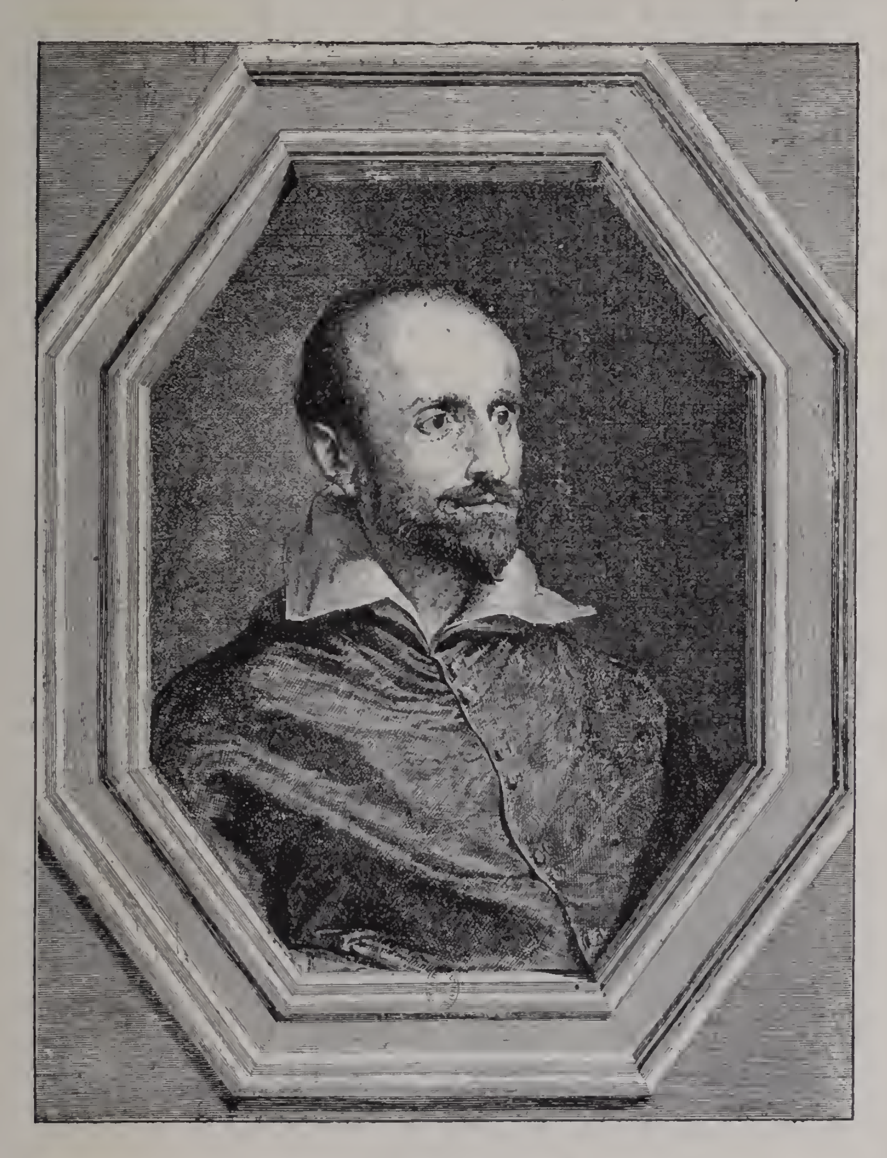
devaient cependant assurer une réputation méritée. Deux dessins de lui sont au Musée du Louvre, et ce sont deux portraits : celui de *Simon Vouet*, à la sanguine, et celui de *Pierre Dupré*, à la sanguine et à la pierre noire. On cite principalement, parmi ses portraits, celui de *Peiresc*, fait d'original. — En somme, Claude Mellan, avec des qualités incontestables, n'est cependant qu'un artiste de second rang.

Il en est de même de *Michel Lasne* (1596-1667), qui eût pu occuper une des premières places dans notre école, s'il n'eût pas, comme Claude Mellan, sacrifié au désir de montrer son savoir. On a de lui les portraits de *Brunyer* et d'*Evrard Jabach*, d'après Van Dyck, ceux de *Pierre Séguier* et de *Pierre de Marcassus*, d'après Dumonstier; celui de *Strozzi*, d'après Simon Vouet, qui comptent parmi les meilleures productions de la gravure française.

Nous voici arrivés à *Jacques Callot* (1592-1635). Arrêtons-nous un moment devant ce nom illustre. Ce n'est pas comme portraitiste que l'on cite généralement Callot. Cet artiste lorrain, effectivement, n'a laissé que peu de portraits. Né à Nancy en 1591, mort dans la même ville en 1635, Callot dut entreprendre malgré ses parents le voyage de Rome. Il fut successivement l'élève de Claude Henriet, de Canta-Gallina, de Philippe Thomassin et de Giulio Parigi. Nous ne voulons pas donner ici des détails biographiques qui allongeraient sans profit notre étude. Disons seulement que Callot, rappelé à Nancy par Charles de Lorraine, assista à la prise de cette ville par les Français en 1633. On connaît sa fière réponse à l'ordre que lui faisait donner le roi de graver le siège de Nancy : « Sire, je suis Lorrain; je crois ne devoir rien faire contre l'honneur de mon prince et de mon pays. » C'est vraiment une joie de rencontrer dans l'histoire de ces caractères qui nous permettent d'accorder une égale admiration à l'homme et à l'artiste.

Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres*, cite cinq portraits gravés par Callot. Ces portraits sont ceux de *Peri*

d'Achidosso, poète italien, pièce très rare connue sous le nom de *Jardinier;* de *Donato dell' Antella*, dit *le Sénateur*, très



BENTIVOGLIO
Gravure de Jean Morin, d'après Van Dyck.

rare aussi ; de *Charles Delorme*, médecin de Gaston d'Orléans, père de la célèbre Marion ; de *Claude Deruet*, peintre du duc de Lorraine, compatriote et condisciple de Callot. Ce por-

trait, à l'eau-forte comme la plupart des estampes de Callot, est vraiment d'une facture remarquable. Enfin le portrait de *Charles III*, duc de Lorraine, qui passe pour la pièce la plus rare parmi celles que nous devons à la pointe si fine et si spirituelle du graveur lorrain.

Abraham Bosse (1605-1678), outre des ouvrages sur la gravure et l'architecture, a laissé des suites de costumes fort intéressantes, mais, à notre connaissance, point de portraits véritables. Il en est de même de *Sébastien Leclerc* (1637-1714).

Jean Morin (1600-1666), sur la biographie de qui nous n'avons que des données incertaines, fut, dit-on, un élève de Philippe de Champagne, et certainement son ami. — Son nom occupe une place considérable dans l'histoire de la gravure de portrait. Il se distingua par une manière nouvelle et peu employée jusqu'alors : cette manière consistait en un mélange de tailles et de points qui produit des effets remarquables, mais dont l'emploi est si difficile que bien peu de graveurs ont pu en tirer parti. Morin y excellait, et c'est avec ce procédé qu'il exécuta le beau portrait du cardinal *Bentivoglio*, d'après Van Dyck, que l'on peut voir exposé dans le Cabinet des Estampes. Ce portrait est regardé comme le chef-d'œuvre de Morin, à qui nous sommes encore redevables des portraits de *Brachet de la Milletière*, d'après Philippe de Champagne; de *Chrystin*, d'après Van Dyck; de *Jérôme Franck*, d'après lui-même; de *l'abbé de Richelieu* et d'*Antoine Vitré*, d'après Philippe de Champagne, et de bien d'autres qui ont donné à Jean Morin la réputation méritée d'un de nos meilleurs graveurs de portraits.

Combien de noms omettons-nous, à cause de la spécialité dans laquelle nous nous sommes renfermés, qui occupent cependant une place marquante dans l'histoire de l'école française : *Étienne de la Belle*, *Claude Gellée*, si célèbre déjà comme peintre, *Michel Dorigny* et *François Tortebat*, qui s'appliquèrent à reproduire les compositions de Simon



CORNEILLE VAN CLÈVE

Gravé par Fr. de Poilly, d'après Vivien.

Vouet, leur beau-père; *Laurent de la Hyre; François Chauveau.* Citons aussi, et, cette fois, comme se rattachant au genre dont nous nous occupons, *François Perrier,* dont la meilleure estampe est un portrait de Simon Vouet, et les Poilly, dont l'un, *François de Poilly,* a excellé dans le portrait, sans compter les innombrables graveurs que la province produisit, et qui s'exercèrent à l'envi dans cet art si bien acclimaté en France.

Dans la partie de notre travail relative à la peinture au XVIIe siècle, nous avons décrit le portrait de Poussin, par lui-même; ce portrait a été gravé par *Jean Pesne,* né à Rouen en 1623, mort à Paris en 1700, élève sans doute du peintre des Andelys. Cette estampe, qui se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris, est à l'eau-forte pure; c'est une œuvre très remarquable d'un graveur qui eut la gloire d'être le meilleur interprète de notre plus grand peintre.

Nous ne voulons point passer sous silence le nom de *Gérard Audran* (1640-1703), qui occupe au XVIIe siècle le premier rang dans la gravure française. Nous n'avons pourtant connaissance que d'un petit nombre de portraits gravés par lui : celui de *Jordanus Hilling,* fait à Rome au commencement de la carrière de notre graveur, et ceux de *Henri Arnauld,* évêque d'Angers, de *Duquesnoy,* d'*Innocent XI,* de *Séguier,* de *Samuel de Sorbière.* Ce sont généralement de petits médaillons dont trois, ceux de Hilling, d'Innocent XI et de Séguier, font partie de compositions allégoriques.

Gérard Audran, le graveur des *batailles d'Alexandre,* a sa place marquée dans les premiers rangs de l'art français. Laissons parler M. Henri Delaborde :

« Par l'éclatante supériorité de son talent, Gérard Audran semble presque supprimer les titres des divers membres de sa famille et résumer tous les souvenirs attachés à ce nom que tant d'autres ont honoré avant ou après lui. C'est que Gérard Audran, en effet, mérite une attention et une admiration exceptionnelles. S'il était permis d'ap-

pliquer le mot de génie à un genre de talent indépendant en réalité de l'invention même, des facultés proprement créatrices, on oserait l'employer à propos de cet excellent artiste. En tout cas, on peut dire d'Audran qu'il est le plus grand graveur d'histoire qu'ait produit l'école française, et il n'y aura que justice à ajouter qu'il n'a pas, comme tel, de rival dans les écoles étrangères.

« Dessinateur aussi habile que les plus savants graveurs italiens, égal aux maîtres hollandais ou flamands par son vif sentiment des tons et de l'effet, par l'aisance et la hardiesse de sa pratique, il a sur eux tous cet avantage de réunir les qualités qu'ils n'ont possédées qu'isolément et de concilier, sans dommage pour sa verve et son goût propres, la facilité d'un Augustin Carrache avec la résolution dans l'expression de la forme d'un Cornélis Visscher, la puissance ou la souplesse dans le coloris particulière à Pontius ou à Bolswert, avec l'énergique simplicité des moyens qu'emploient Pierre de Jode, Suyderhoef ou Worsterman [1]. »

Nous n'avons qu'à regretter d'avoir si peu de portraits gravés par ce maître sans rival ; du moins *Gérard Edelinck*, son émule et son contemporain, ne nous laisse pas le même regret.

Edelinck (1640-1707) naquit à Anvers ; mais, pas plus que Philippe de Champagne, nous ne le rangerons dans l'école flamande. En cela encore, nous nous insurgeons contre la méthode usitée au Cabinet des Estampes, qui suit les errements des conservateurs du Louvre. Par des raisons que nous n'avons pas à répéter, nous ne croyons pas qu'il soit logique de faire du lieu de naissance d'un artiste la marque certaine de sa classification. Edelinck est né à Anvers ; mais, venu à Paris dès l'âge de vingt-cinq ans, il y passa presque toute sa vie, et consacra lui-même sa naturalisation en acceptant de faire partie de l'Académie

1. Notice sur Gérard Audran.

royale. Sauf quelques œuvres de début, encore incomplètes, la plupart des pièces dues au burin d'Edelinck peuvent passer pour des chefs-d'œuvre. Citons surtout quatre portraits qui sont exposés au Cabinet des Estampes de notre Bibliothèque nationale, et notamment celui de *Philippe de Champagne*, d'après le tableau du peintre lui-même et dont nous avons parlé. Edelinck regardait, paraît-il, ce portrait comme son ouvrage le plus accompli. Nous ne savons s'il mérite, dans l'ensemble de l'œuvre, le premier rang que lui assignait son auteur; mais c'est en tout cas une pièce excellente de tout point, une des merveilles de notre art national.

On peut en dire autant du portrait de *Desjardins* (van den Bogaert), d'après Rigaud, et de celui de *Nathanaël Dilger*, pasteur protestant. Cette dernière estampe est très rare en même temps que très belle.

Enfin la quatrième est un portrait du poète anglais *John Dryden*, gravé à la demande du roi Jacques II.

Outre ces quatre beaux morceaux, on peut citer encore les portraits de *Fagon*, de *Paul Tallemant*, de *François Tortebat*, d'*Hyacinthe Rigaud*, de *Charles Lebrun*, qui peuvent compter parmi les plus belles productions de la gravure française. On trouve au Cabinet des Estampes plus de quatre-vingts portraits gravés par Edelinck; ils seraient tous à citer. Nous avons surtout remarqué ceux de l'acteur *Raimond Poisson*, en *Crispin*, d'après Netscher; d'*Etienne d'Aligre*, d'après Nanteuil: d'*Antoine Arnauld*, d'après Philippe de Champagne; d'*Arnauld d'Andilly*, d'après le même artiste; du jeune *duc de Berry*, d'après de Troy; de *Bossuet*, d'après Rigaud; cinq portraits de Louis XIV, etc.

Nous voici arrivés au plus fécond de nos graveurs portraitistes, et à l'un des meilleurs aussi.

Robert Nanteuil (1623?-1678) ne peut être mis au même rang qu'Audran et Edelinck, qui sont absolument hors de pair; mais il reste encore après ces maîtres de glorieuses places à occuper. Nanteuil, qui fut, en même temps que gra-

veur, dessinateur et pastelliste, ne réussit pas tout d'abord dans ses tentatives pour manier le burin. De 1645 à 1648, il fit des portraits à la plume et au crayon, et se mit au pastel



NATHANAEL DILGER, PAR EDELINCK.

vers 1648. Autant Claude Mellan et Antoine Masson mettaient d'affectation à étaler leur adresse dans le maniement du burin, autant Nanteuil, au contraire, mettait de soin à

dissimuler son travail. Néanmoins, il céda un moment au goût de l'époque et, par une sorte de défi, se mit à graver des portraits d'une seule taille; heureusement ce ne fut qu'un passe-temps, et jamais Nanteuil ne songea sérieusement à subordonner l'art au métier. Nanteuil a joui, de son vivant, d'une réputation qu'il a partagée, du reste, avec tous les portraitistes quelque peu remarquables; c'est à lui que l'on doit d'avoir obtenu de Louis XIV, en 1660, l'édit de Saint-Jean-de-Luz, affranchissant l'art de la gravure. Dès 1652, il avait obtenu pour lui-même le titre de graveur ordinaire du roi, avec une pension de mille livres.

Le Louvre possède huit portraits dus à Nanteuil; nous en avons parlé autre part; c'est, en ce moment, le graveur seul qui nous intéresse. Ce ne fut que vers 1649 que Nanteuil songea à reproduire par le burin les portraits qu'il se contentait auparavant de dessiner. Un de ses premiers portraits gravés, celui du *duc de Bouillon,* frère de Turenne, qui parut en 1649, le mit en vue et lui concilia les faveurs de la cour. Il fut bientôt à ce point chargé de commandes qu'il dut se faire aider par Nicolas Pitau, son beau-frère Regnesson, l'Italien Tempesti, qui gravèrent les parties accessoires de ses portraits.

« De 1649 à 1678, dit M. Henri Delaborde, Nanteuil grava près de 220 portraits. » Qu'on ajoute à cela les nombreux dessins et pastels qu'il dut exécuter; qu'on songe que Nanteuil n'abandonna pas un seul instant ses habitudes d'homme du monde, vivant beaucoup au dehors, étant de tous les plaisirs, de toutes les réunions, et l'on se rendra compte de l'extraordinaire activité que dut déployer cet homme si remarquablement doué. Pourtant, rien dans ses œuvres ne trahit la fatigue; toutes les pièces sorties de son atelier possèdent les mêmes qualités, produit de la connaissance parfaite qu'il avait du dessin.

« Il n'avait pas au même degré qu'Edelinck le don de la couleur, mais il avait autant de facilité à manier le burin.

Toutefois, cette habileté, il ne l'acquiert pas du premier coup. Avant de produire les chefs-d'œuvre qui donnèrent à



JEAN LORET, PAR ROBERT NANTEUIL.

son nom une grande célébrité, il hésita longtemps et chercha dans les œuvres de ses prédécesseurs la manière la plus propre à exprimer ce qu'il sentait en lui-même ; tantôt il

emploie un pointillé qui rappelle les estampes de Jean Boulanger; tantôt, comme Claude Mellan, il fait usage d'une seule taille à peine interrompue par quelques entretailles; tantôt, enfin, il se sert de tailles sagement croisées, suivant le sens de la forme, à l'exemple de son maître et compatriote, le Rémois Nicolas Regnesson, et alors il se rapproche de sa manière définitive. C'est à l'aide de cette manière, qui consiste à modeler avec précision chaque plan du visage et à employer un travail varié pour accuser d'une façon formelle les parties différentes de la planche, qu'il grava les portraits de Pompone de Bellièvre, de Gilles Ménage, de Jean Loret, de Lamothe le Vayer, de la duchesse de Nemours, de J.-B. Van Steenberghen, et vingt autres non moins parfaits, qui seront toujours pour les hommes de goût l'objet de la plus grande admiration, et pour les artistes des modèles excellents. » (G. Duplessis, *Merveilles de la Gravure*.)

Notre Cabinet des Estampes possède plusieurs des chefs-d'œuvre de Nanteuil. C'est d'abord le portrait d'*Anne d'Autriche* gravé en 1666. Nanteuil a encore gravé un autre portrait de la reine, d'après Mignard ; il avait déjà, à cette époque, gravé dans des formats différents *quatorze* portraits de Mazarin et cinq de Louis XIV dont deux d'après nature.

On voit encore au Cabinet des Estampes les portraits de Pompone de Bellièvre, de Jean Loret, de Lamothe le Vayer, cités plus haut ; le portrait célèbre de *Jean-Baptiste Colbert*, une des plus remarquables estampes du maître qui a su, par son burin, rendre avec une vérité et une énergie étonnantes les traits si caractéristiques du grand ministre. Il existe six portraits de Colbert dus au burin de Nanteuil, qui a encore gravé onze portraits de Louis XIV.

Enfin, notre riche collection nationale possède une précieuse épreuve du portrait de *Turenne*, qui a été fait deux fois : une première fois d'après une peinture de Philippe de Champagne, une seconde fois d'après un pastel de la main

même de Nanteuil. C'est une épreuve de cette dernière planche que nous possédons. Elle répond à tout ce qu'on peut attendre



ROBERT NANTEUIL, PAR LUI-MÊME.

de cet éminent artiste, et c'est par elle que nous terminerons cette trop courte étude sur l'un de nos graveurs les plus remarquables et les plus justement estimés.

Il nous reste à parler d'*Antoine Masson.*

Antoine Masson (1636-1700) commença par être damasquineur sur acier ; il est célèbre comme graveur, mais il offre ceci de particulier, qu'on peut aussi le regarder comme l'un des premiers qui aient fait du portrait au pastel. Ce n'est pas que le pastel n'ait été employé bien avant lui ; mais de longtemps on ne s'avisa de peindre des personnages entiers et grands comme nature avec des couleurs sèches, et Antoine Masson peut être regardé comme un des prédécesseurs de notre Latour.

Mais c'est surtout dans la gravure et dans la gravure de portrait qu'Antoine Masson s'est mis hors de pair. Son chef-d'œuvre en ce genre est le portrait de *Pierre Dupuis*, dont le dessin se trouve au Louvre. Ce portrait fut dessiné, puis gravé d'après Mignard d'Avignon. M. Frédéric Reiset, dans sa notice sur les dessins exposés au Louvre, n'hésite pas à le mettre au premier rang parmi les plus belles œuvres de la gravure française. Antoine Masson nous a laissé un assez grand nombre de portraits (soixante environ), soit d'après les peintres de son époque, soit d'après ses propres dessins. Les premiers sont, en général, supérieurs aux seconds. On peut citer d'abord parmi les meilleurs celui de *Brisacier* et celui du comte d'Harcourt, tous deux d'après Nicolas Mignard. Ces deux portraits sont exposés au Cabinet des Estampes. Le dernier supporte très bien la comparaison avec l'estampe d'Edelinck, dont nous avons parlé plus haut ; peut-être même lui est-il supérieur ; il est, en tout cas, d'une grande beauté. C'est encore d'après Nicolas Mignard qu'Antoine Masson a gravé les portraits de *Marie-Thérèse* et de *Hardouin de Péréfixe.*

En général, les portraits qu'Antoine Masson a gravés d'original sont inférieurs à ceux qu'il a reproduits d'après les peintres : on peut cependant citer dans le premier genre ceux de d'*Ormesson*, de *Guy Patin* et de *Turenne.*

Si nous voulions seulement énumérer la suite de graveurs qui ont exercé leur art avec plus ou moins de succès

pendant le cours du XVIIᵉ siècle, nous serions obligés de donner à cette étude une dimension démesurée ; cependant nous ne voulons point passer sous silence le portrait de *Benjamin Prioli*, par *Nicolas Pitau*, celui de *René-André Houasse*, par *Antoine Trouvain*, ceux de *Lulli* et du *marquis de Béringhen* d'après Mignard, et celui de *Camille Letellier* d'après Largillière par *Jean-Louis Roullet*. Enfin, *Isaac Sarrabat*, qui, l'un des premiers en France aborda la gravure à la manière noire, fit, par ce procédé, le portrait du graveur *Étienne Gautrel*, d'après Largillière ; celui du *marquis de Praslin* d'après Rigaud ; celui de l'imprimeur *Alexandre Boudan*, d'après L. Herligson.

Au siècle suivant, nous verrons encore les Drevet et leurs émules reproduire par leur pointe ou leur burin les portraits dus au pinceau des Rigaud et des Largillière et continuer ainsi la brillante tradition de l'école française de gravure.

V

SCULPTURE

Après avoir produit des maîtres comme Jean Cousin, Jean Goujon et Germain Pilon, la sculpture française subit une défaillance momentanée. L'école de Fontainebleau continuant d'une part à exercer son influence, et, d'autre part, quelques artistes se soumettant difficilement à la mode nouvelle, dont ils sentaient les inconvénients et dont ils redoutaient les résultats, deux camps se formèrent : l'un suivit les règles de la décadence italienne, l'autre essayait de rendre indépendante la statuaire française au berceau. « L'éternelle ennemie du beau, la mode, dit Émeric David dans son *Histoire de la sculpture française*, s'introduisant dans les champs du génie, entraîna par ses charmes la jeune école. François Ier, qui aima les arts comme la guerre, par goût plus que par raison, abandonna la sculpture au despotisme de deux peintres, qui étaient déjà dans l'erreur eux-mêmes sur l'essence et la perfection de l'art. Une partie de la France, comme enchantée, se livre à leurs leçons ; les plus rares talents rayonnent de gloire dans une voie trompeuse. Mais la mode, qui voile les lois immuables, est impuissante pour les changer. Notre école se partage et brille de deux côtés, sous deux drapeaux différents. Courte et inutile émulation ! Bientôt tout se corrompt et tout s'anéantit. L'Italie, à cette époque, pervertissait l'Europe après l'avoir éclairée. »

Pour la sculpture, comme pour la peinture, une rénovation devenait nécessaire. Ce que Simon Vouet faisait alors pour le pinceau, deux sculpteurs, Simon Guillain et

Jacques Sarrazin, le firent pour le ciseau. Mais, avant de parler de ces deux artistes, nous devons dire un mot de leurs modestes précurseurs.

Au moment où s'ouvrait le XVIIe siècle, la sculpture française était représentée par *Pierre Biard* (1559-1609), *Pierre Francherille*, *Barthélemy Prieur*, et *Jacquet*, dit *Grenoble*. Francheville était le sculpteur favori de Henri IV : le vert-galant n'avait pas hérité du goût éclairé de ses cousins les Valois. Ce Francheville ou Francavilla, né à Cambrai, voyagea dans tous les pays et notamment en Italie, où il reçut les leçons de Jean de Bologne, autre Flamand voyageur qui était parti pour l'Italie avec l'intention d'y perfectionner seulement ses études artistiques, et qui y resta toute sa vie. Mais Francheville fut loin d'égaler son maître. Ce que nous possédons de mieux de cet artiste est la réunion des quatre *esclaves* destinés à orner le piédestal de la statue de bronze de Henri IV. Un buste de Jean de Bologne, dont la tête est de bronze et le corps d'albâtre, ne peut lui être attribué avec certitude. D'ailleurs il ne suffirait pas à prouver que l'auteur fût un grand portraitiste.

Plusieurs portraits de Henri IV, dus à Prieur, ne nous paraissent pas non plus sortir d'une honnête médiocrité; mais cet artiste est représenté dans notre Musée du Louvre par deux morceaux d'une plus grande importance, ou tout au moins d'un plus gros volume : ce sont les statues tumulaires du connétable Anne de Montmorency et de Magdeleine de Savoie, sa femme.

Couché sur sa tombe, armé de pied en cap, l'épée au flanc, le casque en tête, tel nous est représenté le connétable, à la fois si dévot et si cruel, qui mourut tout armé, malgré son grand âge. La statue de sa femme, habillée d'une longue robe et d'un manteau, vêtement affectant dans son ensemble un aspect austère et monastique, est le digne pendant de la première. Ces deux statues de marbre, parfaitement bien conservées, sont d'une exécution remarquable; mais sont-ce bien

des portraits? On voit trop peu de leur visage pour en pouvoir décider.

A qui pourrons-nous attribuer le bas-relief de bronze représentant Philibert Delorme, qui se trouve dans la salle de Jean Goujon, et le buste polychrome de Christophe de Thou, qui se trouve dans la même salle? La *notice* est muette à ce sujet; ils sont évidemment de la fin du XVIe siècle, c'est tout ce que l'on peut affirmer.

Il n'en est pas de même du bas-relief intitulé *Henri IV vainqueur*, qui appartient sans conteste à Jacquet, dit *Grenoble*. Nous n'avons découvert aucun détail biographique sur cet artiste. Le bas-relief de *Henri IV vainqueur* est en marbre et exécuté avec beaucoup de soin. Le roi est représenté en costume romain, avec un casque à grand panache, brandissant son épée et poursuivant les vaincus, dont plusieurs sont renversés. C'est une composition un peu compliquée et qui se rattache bien peu à l'art du portrait. Passons donc et arrivons à Guillain et à Sarrazin.

Simon Guillain, qui fut le maître des frères Anguier, était à la fois sculpteur et architecte. Né à Paris, il reçut d'abord les leçons de son père et étudia ensuite l'Italie. Il ne tarda pas à se faire connaître et fut choisi de préférence à Jacques Sarrazin pour exécuter le monument que la ville faisait élever au pont au Change *aux frais des propriétaires des maisons qui bordaient le pont*. Sans insister sur cette bizarre façon d'élever des monuments publics, nous nous féliciterons de ce que les statues de bronze représentant Louis XIII, Louis XIV enfant et Anne d'Autriche, qui l'ornaient, nous aient été conservées. Ces statues sont bien un peu lourdes, mais comme elles sont quasi colossales et destinées du reste à être vues d'une certaine distance, on n'en est pas trop étonné. Cependant le mérite très réel de ces œuvres est dépassé, à notre avis, par un autre ouvrage du même sculpteur, la statue de marbre de Charlotte-Catherine de la Trémouille, princesse de Condé. Agenouillée, les mains jointes, devant un prie-Dieu sur lequel

est posé un livre, la princesse est représentée dans une attitude d'humilité avec laquelle contrastent singulièrement le riche vêtement qui la couvre, les perles qu'on voit à son cou et à ses oreilles, le manteau fleurdelisé et doublé d'hermine qui l'enveloppe de ses plis somptueux. Cette statue, placée d'abord dans une église, puis au palais de Versailles, et enfin, au Louvre, fait le plus grand honneur à Simon Guillain.

Jacques Sarrazin ne nous a pas laissé un grand nombre de portraits, mais il tient une place importante dans l'histoire de la statuaire, parce qu'il fut l'un des principaux agents de la rénovation artistique du XVIIe siècle.

Élève de Guillain le père, Sarrazin avait amassé, par un travail opiniâtre, une somme qui lui permit d'aller à Rome, malgré son défaut de fortune. Il y étudia pendant *dix-huit ans* les maîtres italiens, et principalement Michel-Ange, et, de retour à Paris, il y fut vite célèbre. Il fut, avec Lebrun, un des fondateurs de l'Académie de peinture et de sculpture. « Élève de l'Italie, dit M. Viardot, il servit de liaison, de transition entre Jean Goujon et Pierre Puget, entre François Ier et Louis XIV. » A tous ces titres, le nom de Sarrazin mérite de fixer l'attention, et il est à regretter que, de l'œuvre considérable qu'il a laissé, le Louvre n'ait recueilli que bien peu de chose. Parmi les quelques ouvrages qu'on y trouve du ciseau de cet artiste, nous ne voyons, comme portrait, que le buste en bronze du chancelier *Séguier*, remarquable ouvrage certainement, mais qui ne suffit pas à donner une idée du mérite de Sarrazin.

Cet artiste, comme tous les sculpteurs de son temps, a exécuté les figures de plusieurs tombeaux. A ce moment, le style des monuments funéraires venait de changer. Ils n'étaient plus, comme au XVIe siècle, de somptueux monuments élevés à la dignité du mort. Un sarcophage carré, surmonté de la statue du défunt, voilà ce qui remplacera, pendant quelque temps, les admirables petits temples des Colomb, des Jean Juste, des Germain Pilon; mais, hâtons-nous de l'ajouter, on renoncera bien vite à cette monotone simplicité. Des person-

nages allégoriques accompagneront la première image; des groupes, d'un effet plus ou moins harmonieux, plus ou moins dramatique, se formeront sur le mausolée, et c'est ainsi que nous arriverons, en France, aux belles conceptions de Pigalle, et, en Italie, aux compositions plus admirables encore de Canova. Le tombeau du cardinal de Bérulle, par Sarrazin, appartient à la première phase de cette nouvelle période. Le cardinal y est figuré à genoux, le visage tourné vers le ciel; toute son attitude exprime la ferveur, mais elle révèle aussi de la part de l'artiste plus d'exactitude que de pensée.

C'est encore par des tombeaux que sont représentés les frères Anguier dans la salle du Louvre qui porte leur nom. L'un est le tombeau de Jacques-Auguste de Thou, surmonté de la statue de l'historien, qui nous est moins connu, il faut le dire, par ses écrits que par la mort tragique et généreuse de son fils. De Thou est représenté à genoux, tête nue, couvert d'un long manteau. Devant lui, sur un prie-Dieu, un livre est ouvert, et il le feuillette sans le regarder. Cette statue est certainement un des beaux morceaux de la sculpture française.

Rappelons, à ce propos, que les critiques sont partagés sur l'origine de la statue de la princesse de Condé, placée au Louvre en face de celle de Jacques de Thou. Tandis que M. Henri Barbet de Jouy, dans sa notice sur le musée de la Renaissance, attribue cette statue à Simon Guillain, M. Viardot la donne sans hésiter à François Anguier. Entre deux affirmations aussi précises et aussi contradictoires, il nous était permis d'hésiter. Pour dire avec franchise notre sentiment, nous avons trouvé entre la statue de la princesse de Condé et celle de Jacques de Thou une sorte de parenté artistique qui semblerait indiquer qu'elles sont dues au même ciseau; mais ce sentiment est tout intime et tout personnel, le problème reste entier, et il est certainement intéressant à résoudre. Les visiteurs qui verront ensemble les deux morceaux dont nous venons de parler et les statues de bronze

qui, celles-là, appartiennent incontestablement à Simon Guillain, pourront apprécier ce qu'il y a de fondé dans l'une ou dans l'autre opinion.

Pour en revenir à François Anguier, qui fut, du reste, comme son frère, élève de Guillain, nous possédons encore de lui, au Louvre, la statue funéraire de Jacques de Souvré, chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, grand prieur de France. Ce beau groupe de marbre, digne de son auteur, clôt la liste des portraits que le Louvre possède de la main de cet artiste, moins à dédaigner que ne l'ont pensé certains critiques.

Si nous mentionnons encore, parmi les collections du même musée, un beau buste de marbre du grand Colbert, dû à Michel Anguier, et une statue du roi Casimir de Pologne exécutée pour le tombeau de ce souverain par les frères *de Marsy*, nous en aurons fini avec les sculpteurs de la transition, et nous arrivons à la splendeur de l'art français avec le Puget.

Que n'aurait-on pas à dire sur ce vaste et puissant génie! Que de sujets d'études il offre! Un nom se présente naturellement à l'esprit, un grand peintre à comparer à ce grand sculpteur : c'est le Poussin. Tous deux eurent une destinée analogue, tous deux, repoussant les offres qui leur furent faites bien des fois, vécurent à l'écart, comme si leur profond esprit se fût suffi à lui-même. De même aussi que le Poussin, Puget ne fit pas de portraits, et il n'appartient pas à cette étude. A notre connaissance, il n'a laissé qu'un seul portrait de lui-même, qui se trouve à Marseille, et ce portrait n'est pas sculpté, il est peint. Il n'importe, nous ne pouvions passer devant ce nom sans le saluer.

N'est-il pas à la fois remarquable et regrettable que ces deux grands artistes aient également négligé cette branche féconde de l'art, le portrait? A quoi donc attribuer cette particularité bizarre? Faut-il croire que décidément le portrait est un genre de second ordre auquel un maître ne sacrifie

que le moins possible, et pour ainsi dire malgré lui? Une pareille assertion serait complètement démentie par les faits. Les plus grands peintres, les sculpteurs les plus justement admirés ont fait des portraits. Sans rappeler les illustres étrangers que nous nommions plus haut, Raphaël, Rubens et tous les chefs d'école nous en ont laissé qui vont de pair avec leurs plus belles œuvres. Il ne faut donc pas chercher dans un dédain que rien ne saurait justifier l'explication d'un fait tout personnel à deux grands artistes. L'un d'eux, retiré à Rome, passant sa vie tout entière dans l'étude, peu répandu dans le monde, ne cherchant ni honneurs ni profits, travaillait dans le silence, la solitude, la méditation, moins pour la gloire du présent que pour la postérité. Il avait fui la cour de Louis XIV, et eût repoussé de même les avances de tout autre prince : il ne fut jamais un artiste à la mode. On l'estimait, on l'admirait; mais, sachant que son talent ne se fût pas plié aux exigences d'un modèle, quoi d'étonnant à ce qu'il ne fût pas recherché comme portraitiste? Quand Poussin a fait le portrait, il l'a traité avec une supériorité qui le met tout à fait hors de pair; et cela même prouve tout le soin, toute la conscience qu'il apportait à ce travail et doit faire écarter toute supposition de dédain.

Quant à Puget, il vivait à Marseille, loin de la cour, loin du soleil. Quels portraits eût-il pu faire autres que ceux des notabilités locales? Puget, d'ailleurs, comme Michel-Ange, aimait les *grosses pièces*, aimait à attaquer le marbre sans préparation. Poussin était un savant et un philosophe, Puget un génie prime-sautier. Les études sévères du premier l'écartèrent du portrait. La fougue du second produisit en lui un effet analogue. Et puis l'occasion fait beaucoup. Si Puget et Poussin eussent vécu à Paris ou à Versailles, nul doute qu'ils n'eussent, comme leurs émules, sacrifié à un genre qu'ils ne méprisaient certes pas. Il en fut autrement : nous ne pouvons que le regretter.

Pierre Puget n'avait pu accepter la domination tyran-

nique de Charles Lebrun, qui voulait, en sa qualité d'inspecteur des beaux-arts, régenter tout ce qui tenait en France un pinceau ou un ciseau. Il n'en fut pas de même de *François Girardon*, qui se résigna facilement au rôle peu glorieux de courtisan, et qui fut, en récompense, chargé des commandes officielles, admis à l'Académie et comblé des faveurs royales. Les contemporains allèrent plus loin encore que le roi : ils ne craignirent pas de comparer Girardon à Phidias, comme ils comparaient Mignard à Raphaël : il faut en rabattre. Certes, Girardon fut un sculpteur de grand mérite, mais vouloir l'égaler au dieu de la sculpture antique, comme vouloir placer Mignard à côté du sublime peintre d'Urbin, c'est une exagération qui, loin de grandir les deux artistes français, fait maladroitement ressortir le contraste de leur gloire modeste et de l'inaccessible immortalité des princes de l'art.

Nous possédons quelques détails biographiques sur Girardon. Né à Troyes, le 16 mars 1628, il eut pour maître, dès son enfance, un sculpteur sur bois nommé Baudesson. Il alla à Rome, grâce à la protection du grand chancelier Séguier, qui aimait les arts et les encouragea toute sa vie. Il entra à l'Académie royale en 1657, fut chargé d'une partie de la décoration des jardins de Versailles et jouit durant toute sa vie des faveurs de la cour. Il mourut au palais du Louvre, où il avait reçu un logement, le 1er septembre 1715, le même jour que Louis XIV expirait au palais de Versailles. Il a laissé un grand nombre d'ouvrages importants, notamment une statue équestre du roi, qui fut brisée depuis, et le tombeau du cardinal de Richelieu, que l'on voit à l'église de la Sorbonne. Le groupement et l'exécution de ce monument sont des plus remarquables. Le grand ministre, étendu, est soutenu par une figure allégorique représentant la Religion, tandis qu'à ses pieds, la Science, un livre sur les genoux, se voile et pleure; deux petits Génies soutiennent les armoiries du cardinal. L'ensemble de cette composition est d'une grande simplicité et d'une harmonie parfaite : l'œil s'y repose avec

satisfaction sur une ligne unique doucement ondulée, qui court en s'abaissant de la Religion agenouillée à la Science placée plus bas. On dit, il est vrai, que le dessin de ce groupe fut donné par Lebrun : si cette tradition est vraie, elle ajoute un nouveau fleuron à la couronne déjà si riche du peintre de Louis XIV.

Le musée de la sculpture moderne, au Louvre, possède un modèle en bronze de la statue détruite de Louis XIV, et quoiqu'il soit bien difficile de juger du mérite d'une œuvre colossale par une statuette de trois pieds de haut, on peut dire cependant que le sculpteur a su tirer tout le parti possible du ridicule costume que lui imposait une convenance bizarre : en effet, dans ce modèle, le roi est vêtu à la romaine, mais coiffé de la perruque traditionnelle, qui fait du reste partie de lui-même dans son âge mûr et dans sa vieillesse, et sans laquelle on se le figure difficilement.

Outre la statue de Louis XIV, le Louvre possède encore de Girardon un beau buste de marbre du correct et sévère Boileau, qui n'a pas craint de se départir à cette occasion de sa causticité habituelle, et d'envoyer au nez de son portraitiste le coup d'encensoir suivant :

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voila sûr de vivre autant que l'univers,
Et ne connut-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux, taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

Pour qui connaît l'auteur des *Satires*, il reste à se demander s'il fut sincère, ou s'il faut voir dans ces vers louangeurs une ironie mal déguisée. Nous ne nous prononcerons pas.

En résumé, Girardon a laissé la réputation d'un sculpteur habile, et sa gloire artistique est assez solide et bien établie pour n'avoir pas à craindre d'être vite oubliée. Si son caractère ne fut pas toujours aussi élevé qu'on eût pu le souhaiter, s'il ne sut pas toujours garder l'indépendance de

son talent, il ne faut pas oublier que cette humilité était générale alors, et que Girardon en partagea la servitude avec Racine, avec Boileau, avec Molière, avec toute cette phalange d'hommes illustres dans tous les genres, qui ont composé de leurs renommées l'auréole dont on a entouré le front de Louis XIV.

Cette gloire, en effet, était faite de mille gloires : nous avons vu Louis XIV chercher à réunir autour de son trône les artistes de toute la France : nous allons le voir s'adresser aussi aux artistes étrangers. Martin Van den Bogaert, de Bréda, en Hollande, avait été appelé par lui à sa cour, en même temps que son compatriote Van der Meulen. Pendant que ce dernier reproduisait dans d'immenses toiles, à Versailles, les victoires que le roi remportait sur sa patrie, Van den Bogaert le sculpteur travaillait aussi pour le grand roi. Ce fut lui que le duc de La Feuillade chargea, en 1686, de l'exécution de la statue qu'il élevait au roi sur la place des Victoires, et devant laquelle brûlaient nuit et jour des lampes allumées, comme devant l'image d'une divinité. Van den Bogaert devint si bien Français qu'il traduisit son nom dans notre langue par celui de *Desjardins*, et c'est sous ce pseudonyme qu'il nous est connu.

Ce délaissement de la patrie, ou plutôt cet abandon du pays natal pour la patrie intellectuelle, représentée alors par la France, n'était pas chose rare au XVIIe siècle : c'était plutôt la règle que l'exception. La cour de Versailles et le roi brillant qui y trônait exerçaient alors, sur les talents de tous les pays, la même fascination que la cour des papes avait exercée au siècle précédent : tout y convergeait comme vers le centre de l'esprit humain. Si Van der Meulen et Desjardins étaient venus de Flandre et de Hollande, malgré les guerres de 1667 et de 1672, l'Espagne aussi, tant de fois vaincue par le grand roi, allait néanmoins lui envoyer un sculpteur qui devait honorer notre pays et y devenir le chef d'une dynastie célèbre. Ce sculpteur était *Antoine Coyserox*.

Si Jean Goujon, le Phidias français, a reçu aussi le surnom de *Corrège de la sculpture,* Antoine Coysevox a mérité d'en être appelé le Van Dyck. Comme le célèbre peintre flamand, il s'est attaché de préférence au portrait, genre dans lequel il a laissé des œuvres de la plus haute valeur. Du reste, Coysevox est un de ces artistes qui ont eu le bonheur de jouir de leur gloire. Élève de Lerambert, qui fut à la fois peintre et sculpteur, appelé, dès l'âge de vingt-huit ans, à l'honneur de décorer le magnifique palais du cardinal de Furstemberg à Saverne, il revint ensuite à Paris et y fut reçu académicien dès 1676. Il y mourut en 1720.

Coysevox est certainement, après Puget, le sculpteur le plus illustre du XVIIe siècle. Il n'a pas atteint la force et la puissance de son émule : il fut plus doux, mais aussi plus gracieux. Il ne nous a pas laissé de morceau comparable au *Milon de Crotone,* mais ses portraits sont pour la plupart traités de main de maître. Une grande vérité, beaucoup d'expression, une exécution supérieure font de ses marbres autant d'œuvres remarquables. Distingué pas ses premiers travaux, Coysevox avait été jugé digne d'élever les mausolées de Mazarin, de Colbert et du grand Charles Lebrun, le roi des arts. La statue placée sur le tombeau de Mazarin est très expressive : le cardinal agenouillé, la main posée sur son cœur, la tête saisissante de vérité et de vie, s'élève naturellement du milieu d'amples draperies, parmi lesquelles un génie ailé soutient le faisceau qui figurait dans ses armoiries.

Le musée du Louvre possède encore un certain nombre des ouvrages de Coysevox : on y remarque aussi, il faut le dire, un buste de Mazarin et un buste de Bossuet, qui nous ont paru tellement inférieurs aux autres travaux de l'artiste, qu'on est surpris de les voir sortis de la même main. Mais neuf autres bustes sont très beaux et dignes des plus grands artistes : ceux de Mignard, de Charles Lebrun, de Marie Serre, mère d'Hyacinthe Rigaud, qu'il fit d'après les portraits que Rigaud alla peindre lui-même dans sa ville natale, sont d'une ressemblance, d'une vérité frappantes.



Héliog. Dujardin, Paris — A. Quantin Imp. Édit.

ADÉLAÏDE DE SAVOIE
par Coysevox

Nous voulons parler aussi d'un autre portrait qui mérite une mention particulière, parce qu'il précède et prévoit la mode qu'adopteront les femmes du siècle suivant, de se faire représenter en déesses de l'Olympe. C'est une statue de la duchesse de Bourgogne, qui a voulu se faire sculpter en *Diane*, cédant ainsi aux inspirations du mauvais goût qui commençait à se répandre, et ne songeant pas sans doute au singulier effet que ne pouvait manquer de produire un portrait monté sur le corps de la *déesse aux belles jambes*. Remarque particulière : cette statue court-vêtue a été, dit la *Notice*, *faite pour le duc d'Antin, et placée à Petit-Bourg*.

Près de la jeune duchesse déguisée en Diane se trouve au Louvre un buste du cardinal de Richelieu : nous ne nous sentons pas le courage de condamner ce portrait aussi impitoyablement que le fait M. Viardot dans son livre des *Merveilles de la sculpture*. Il nous a paru bien supérieur au Mazarin et au Bossuet du même artiste. La tête est étroite, c'est vrai, mais cette figure osseuse et un peu féline est bien celle que nous donnons au grand ministre de Louis XIII. Il est vrai que l'on n'y voit pas en même temps cette grandeur, cette majesté à la fois sereine et terrible qu'a si bien exprimée Philippe de Champagne dans son admirable portrait ; mais, telle qu'elle est, cette œuvre ne nous a pas semblé sans mérite.

Il faut dire d'ailleurs, à la décharge de Coysevox, qu'il n'avait pu connaître Richelieu.

Quand il mourut, Coysevox avait quatre-vingts ans. Il était chancelier de l'Académie : Louis XIV l'avait honoré d'une pension de 4,000 livres. Il avait joui pendant plus de cinquante ans d'une faveur que rien n'était venu troubler. Parmi ses contemporains, deux seulement auraient pu lui disputer le prix de son art ; mais il ne s'affligeait pas de cette rivalité, car ces deux artistes éminents, héritiers plutôt qu'émules de sa gloire, étaient ses propres neveux et ses élèves, Guillaume et Nicolas Coustou. Nous les retrouverons au siècle suivant.

TROISIÈME PARTIE

LES PORTRAITISTES DU XVIIIE SIÈCLE

I

LES PASTELLISTES

Avant de commencer l'étude du portrait en France au XVIIIe siècle, nous voulons faire une place à part à quelques artistes qui, dans un genre particulier, s'y sont acquis une celébrité méritée.

Le plus grand d'entre eux resta d'ailleurs tellement inaccessible aux influences de son époque, il garda toujours une si entière indépendance, qu'on ne saurait le confondre avec les autres peintres ses contemporains; il sort de leur foule avec un juste éclat.

Toute une salle du Louvre est consacrée aux œuvres de ces artistes. Nous allons donc pouvoir les étudier pièces en mains, et ce ne sera certes pas la partie la moins intéressante de notre sujet.

Le pastel, par son caractère particulier, ne peut guère être appliqué qu'au portrait et à la nature morte; mais on peut dire, pour le portrait, que nul procédé n'est mieux approprié à ce genre particulier de peinture. Le pastel, en effet, par ses teintes douces, fraîches, naturelles, donne aux couleurs un

moelleux, un velouté merveilleux, et si le peu de profondeur des ombres qu'il peut produire s'oppose à ce qu'on l'emploie pour de grandes compositions, en revanche rien ne peut mieux exprimer les tons exquis de la chair, le chatoiement des étoffes, la finesse des cheveux et les mille jeux de la lumière sur un visage humain. Faut-il s'étonner, d'après cela, du prodigieux succès qu'ont obtenu au siècle dernier les pastellistes, et en particulier le plus grand de tous, Latour? Ces charmants ouvrages, qui malheureusement sont plus sensibles que tous les autres aux atteintes du temps, devaient faire l'admiration des contemporains comme ils forcent la nôtre; et, puisque nous avons prononcé le nom de Latour, comment ne pas reconnaître la justice du jugement qui l'a placé parmi nos plus grands artistes?

Si Latour fut le roi des pastellistes, il ne fut pas le premier en date. Nous avons déjà vu que les dessinateurs du XVI[e] siècle s'étaient servis du pastel, et que plus tard plusieurs artistes, notamment Nanteuil, en avaient fait un grand usage; mais le premier qui osa entreprendre de grands portraits par ce procédé fut *Joseph Vivien*.

Joseph Vivien, né à Lyon vers 1657, fut élève de Lebrun et fit surtout des portraits. Il peignait à l'huile et au pastel, mais on n'a conservé que peu d'ouvrages de son pinceau. Ses pastels, au contraire, sont assez nombreux et suffisent à prouver le talent de l'artiste. Ses contemporains l'admirèrent fort, tant pour les qualités réelles de ses portraits que pour la nouveauté étonnante de cette lutte d'une peinture fragile et délicate contre la peinture à l'huile.

Vivien faisait ses portraits de grandeur naturelle, quelquefois en pied. Le Louvre en possède six, à mi-corps, qui suffiraient à assurer la réputation de leur auteur : ce sont ceux de l'électeur de Bavière, du duc de Bourgogne, du duc d'Anjou, du sculpteur Girardon, de l'architecte Robert Cotte et d'un personnage inconnu. Ces deux derniers surtout sont des morceaux très remarquables.

Vivien fut reçu à l'Académie en 1701 et vécut encore trente-trois ans, produisant sans cesse de nouvelles œuvres toujours plus recherchées. Il mourut à Bonn dans un voyage



D'AGUESSEAU, PAR VIVIEN.

qu'il avait entrepris pour porter lui-même à l'électeur de Bavière un portrait des membres de sa famille.

Les portraits de cet artiste sont pleins de grâce et de vie. Son coloris est frais, ses accessoires sont soignés, ses fonds d'une profondeur satisfaisante, ses draperies d'une

grande vérité. S'il n'a pas égalé son inimitable successeur Latour, il s'est du moins montré supérieur à tous ceux qui, avant lui, avaient manié le pastel.

Maurice-Quentin Latour naquit, disent les biographes, à Saint-Quentin le 5 septembre 1704. Fils d'un musicien, qui le destina tout d'abord à la carrière d'ingénieur, il éprouva mille difficultés à satisfaire son goût naturel pour la peinture. Il finit par venir à Paris où, après plusieurs tentatives infructueuses, il parvint à entrer dans l'atelier de Spoède, peintre obscur aujourd'hui, mais fort estimé de son vivant. Latour ne tarda pas à y abandonner la peinture à l'huile pour le pastel, que personne ne lui enseigna, et qu'il *inventa probablement,* dit Charles Blanc, quoique d'autres l'eussent pratiqué avant lui.

C'était une idée de génie, une idée qui devait nécessairement faire fortune. Nul procédé de peinture ne convenait mieux que le pastel pour reproduire cette société légère du XVIIIe siècle, qu'on se représente toujours comme entourée d'un nuage de poudre à la maréchale; nul genre non plus ne pouvait mieux plaire à la cour de Louis XV : la peinture ordinaire, avec son étalage de couleurs grasses, choquait les sens délicats de cette aristocratie efféminée. Le pinceau le plus ténu est toujours une brosse; le pastel, c'est de la poussière qui se dépose. Et quelle poussière ! Rose, bleue ou blanche, mais toujours fine et comme transparente ; des contours moelleux qui donnent aux joues le velouté de la pêche, des nuances insensibles pour passer de l'ombre à la lumière; des fonds en grisaille, discrets et tendres. Avec ces moyens, saisir la ressemblance, la pensée, la vie, c'est le secret de l'art, et c'est ce que possédait Latour. Il avait donc tout pour lui, le succès dans le présent et la gloire dans l'avenir, l'un dû aux moyens qu'il employait, l'autre à ses propres talents et à son goût toujours sûr.

Ce fut au retour d'un voyage à Londres que Latour s'annonça comme portraitiste. Il devint bientôt le peintre à la mode. « Il ne fatiguait pas ses modèles, saisissait vite la



A Quantin Imp Edit

MARIE LECZINSKA
par Maurice Quentin de La Tour

ressemblance, et, quoique son talent fût reconnu, ne le faisait pas payer trop cher. » Il n'en fallait pas davantage pour se faire une réputation. En 1744, notre pastelliste entra à l'Académie, et reçut le grade de *conseiller* en 1751. Dès 1737, il avait commencé à exposer ses portraits, et c'est dans les *Salons* de Diderot que l'on trouve peut-être son éloge le plus enthousiaste :

« C'est certes un grand mérite aux portraits de Latour de ressembler, mais ce n'est ni leur principal ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant les admirent sans avoir jamais vu les personnes ; c'est que la chair et la vie y sont. Mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle ? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée tandis qu'un des coins de la bouche relève, tandis que l'autre tombe, qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre, et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, les longueurs, la forme et la proportion des parties? Dans les ouvrages de Latour, c'est la nature même, c'est le système des incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. »

Tous les autres critiques du temps sont aussi élogieux ; ils reviennent surtout avec complaisance sur l'incontestable supériorité que Latour a conservée vis-à-vis de son élève Perroneau. A vrai dire, cette estime particulière s'est conservée jusqu'à nos jours, et il n'est personne qui ne rende justice aux éminentes qualités du grand pastelliste :

« En fait de pastel, dit Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessin*, c'est Latour. Il est suave sans mollesse, il finit jusqu'au bout et il reste léger. Ses touches indicatives, osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Quand on a l'œil sur la toile, on dirait d'un assemblage fortuit de larges hachures et d'épaisses traînées de lumière ; mais si l'on recule de trois ou quatre pas, on retrouve à travers ces badinages du crayon, dont la familiarité

est calculée, tous les accents et tous les accidents de la vie. Les yeux sont humides, les lèvres remuent, les narines respirent, les cheveux poudrés se soulèvent, et quelques touches de blanc posées sur le front, étendues sur les pommettes, frappées sur les os et les cartilages du nez, en font sentir sans dureté les plans en relief, tandis que les tournants se reflètent et conduisent l'œil dans l'espace qui sépare la tête de son fond. Rarement Latour se sert de son doigt autrement que pour incruster dans le papier sa poussière de couleurs. Le fondu et l'accord de ses teintes, il les obtient par une juxtaposition savante, et, les laissant se marier d'elles-mêmes, il les applique juste, hardiment, avec sûreté, et il ne les tourmente plus. De là cette vivacité amusante, cette tenue, ce mélange de fermeté et de souplesse qui faisaient dire au baron Gérard, montrant une tête ébauchée de Latour : « On nous pilerait tous dans un mortier, « Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les G, qu'on ne tirerait « pas de nous le morceau que voici. »

Après une pareille appréciation, il reste peu de chose à dire. Latour, qui n'a presque pas eu de prédécesseurs, et aucun qui puisse lui être comparé, n'a été égalé non plus par aucun de ceux qui lui ont succédé. Élève de la nature, ayant pour ainsi dire découvert le portrait au pastel, il est resté le premier pastelliste, non seulement de la France, mais du monde artistique tout entier.

Son œuvre est immense ; et cependant, à l'exemple de Rigaud, et plus que lui encore, Latour se montra à l'égard de ses modèles, et même des plus augustes, d'une indomptable fierté. Aucun intérêt n'aurait pu le contraindre à travailler contre son idée, à embellir ce qui lui semblait médiocre, à flatter un visage royal ou princier, à faire le portrait d'un traitant qui lui déplût. Deux exemples suffiront à montrer le caractère de l'inflexible artiste.

Grimod de la Reynière, fermier général, s'étant fatigué de la fréquence et de la longueur des séances qu'il était obligé de faire pour son portrait, envoya un jour un domes-

tique prévenir Latour qu'il ne pourrait être prêt pour l'heure convenue : « Ton maître est un sot que je n'aurais jamais dû peindre ! » dit Latour au domestique interdit. Puis, après un moment : « Ta figure me plaît, assieds-toi là, je vais te peindre. — Mais, monsieur, si je tarde à rapporter la réponse à M. de la Reynière, on me mettra à la porte. — C'est bon, c'est bon, je te replacerai. » Et Latour, abandonnant le portrait du maître, s'applique avec beaucoup d'attention à peindre le domestique.

Une autre fois, invité de la façon la plus pressante et la plus gracieuse par la Dauphine à venir faire son portrait, il trouva mille prétextes pour se dispenser d'un travail qui ne lui plaisait pas, quelque avantage qu'il en pût tirer; et il fit tant qu'il en arriva à ses fins. Marmontel a dit lui-même qu'il n'avait dû son portrait « qu'à la complaisance qu'il avait eue d'écouter M. de Latour, grand politiqueur, alors qu'il réglait à sa fantaisie les destinées de l'Europe ». — « Latour, dit M. Frédéric Reiset, semblait vouloir faire payer à ses clients tous les torts que les fantaisies des gens du monde faisaient parfois subir à d'autres artistes, car pour lui-même il n'eût rien enduré. »

Au reste, il n'épargnait personne. Après avoir refusé de peindre la Dauphine de France, il ne ménagea pas même le roi dans les boutades de son esprit caustique, que l'âge avait rendu plus âpre encore. Un jour, pendant qu'il travaillait en présence de Louis XV au célèbre portrait de Mme de Pompadour, qui fait aujourd'hui l'admiration des connaisseurs, le roi se mit à parler devant lui de nouveaux bâtiments qu'il avait le projet d'édifier. « Tout cela est bel et bon, grommela Latour de façon à être entendu, mais des vaisseaux vaudraient mieux. » Pour comprendre l'à-propos de cet *aparté*, il faut se rappeler ce qu'était devenue la marine française sous le règne de Louis XV et de sa trop fameuse favorite.

Nous avons dit plus haut que les premières œuvres de Latour n'avaient pas été mises par lui à un prix élevé. Il paraît que la prospérité lui donna d'autres exigences, car,

ayant reçu mille louis pour le portrait de Mme de Pompadour, il prétendit en avoir attendu le double. Enfin, pour tout dire, Latour usa de son succès avec une rigueur qui paraîtrait excessive si l'on ne savait que, d'autre part, il était bon et généreux au fond, et qu'on pouvait tirer de lui toutes sortes de services si l'on avait la chance de le trouver dans un moment heureux. Son immense talent, la vogue qu'il avait obtenue, les louanges qu'il recevait sans cesse, avaient enflé son orgueil sans endurcir son cœur. D'ailleurs, on a beaucoup exagéré le nombre des boutades attribuées à l'illustre pastelliste, dont l'indépendance un peu brutale et surtout un peu bizarre trouve son explication, sinon son excuse, dans le sentiment qu'il avait de son incontestable supériorité.

Latour mourut à Saint-Quentin, sa ville natale, en 1788. Son retour avait été marqué par des honneurs extraordinaires. Il avait été reçu par ses concitoyens au son des cloches, et complimenté par les autorités. Une note importune se mêlait bien à ce triomphe : des incrédules prétendaient que le temps ne laisserait rien subsister des créations impalpables de Latour. « *Memento, homo,* lui disait Diderot, *quia pulvis es et in pulverem reverteris.* » Mais cette funeste prédiction ne s'est pas réalisée ; les travaux légers du maître du pastel nous ont été conservés, et nos fils pourront sans doute admirer comme nous ses œuvres toujours fraîches et vivantes, où la science s'allie si heureusement à la grâce.

Latour passa tranquillement ses dernières années ; mais son esprit affaibli n'avait plus que de rares instants de lucidité. Sa main débile ne pouvait plus tenir le crayon, et cependant, pris d'une sorte de manie qui a été souvent remarquée chez les grands artistes vieillis, il voulait toujours retoucher ses plus beaux ouvrages ; c'est ainsi qu'il gâta le portrait de Dumont le Romain, qu'il avait donné à l'Académie, et celui de Restout, dont il avait fait son morceau de réception.

Trente-huit des tableaux de Latour, restés aux mains de sa famille, ont été légués, après une infructueuse tentative de vente, à la ville de Saint-Quentin, qui en a formé un musée



LOUIS DE FRANCE, FILS DE LOUIS XV

Par Maurice Quentin de la Tour

spécial; mais ce sont les galeries particulières qui possèdent le plus grand nombre des portraits du grand pastelliste. Il serait impossible d'en donner une liste complète : nous citerons seulement, parmi les plus beaux, l'admirable portrait de la marquise de Pompadour, qui est au Louvre, et dont nous avons déjà parlé. Jamais on n'a poussé plus loin que dans ce portrait la vérité, l'esprit, la finesse, comme jamais non plus une exécution plus merveilleuse n'est venue en aide à cette observation profonde qui faisait dire à Latour avec orgueil que, lorsqu'il regardait son modèle, ses yeux « ne s'arrêtaient pas à la surface, mais descendaient au plus profond de lui-même et l'en ramenaient tout entier ». Les accessoires sont rendus avec une justesse exquise; les couleurs des étoffes, les teintes roses et veloutées de la chair saisissent l'œil et le retiennent; la bouche sourit vaguement, le regard semble exprimer une préoccupation secrète, les pieds battent le tapis avec une sorte d'impatience. L'artiste nous montre là tout entière la favorite; elle est belle, mais non d'une beauté vulgaire; le front est intelligent, les yeux pleins d'esprit, et, devant un portrait si séduisant, il faut détourner les yeux pour avoir le courage de juger et de condamner la femme.

Latour a laissé, dit-on, de lui-même un portrait qui le représente tel qu'il était dans la maturité de son âge, couvert de vêtements somptueux, le regard fier, la lèvre un peu dédaigneuse. Tel n'est pas, il s'en faut, le portrait que nous avons au Louvre, et qu'on peut classer dans la catégorie peu nombreuse des portraits *humoristiques*. Tenue négligée, serre-tête matinal, visage riant avec malice, voilà l'artiste tel qu'il s'est montré. Ce n'est qu'une ébauche très avancée, mais qui présente toutes les qualités dominantes de Latour.

Neuf autres portraits, tous d'une égale valeur, complètent la collection du Louvre. Ce sont ceux du roi Louis XV et de la reine Marie Leczinska, qu'il peignit du reste plusieurs fois; ceux du Dauphin Louis, à l'âge de dix ans; de la Dauphine, du maréchal de Saxe, de Chardin, qui, lui aussi, a laissé de lui-même un portrait d'une originalité particulière,

sur lequel nous reviendrons plus tard; de René Frémyn; d'un personnage inconnu; et un second portrait du Dauphin, représenté cette fois dans un âge plus avancé.

Nous ne viendrions pas à bout de citer seulement la dixième partie des ouvrages de Latour, préparations, ébauches, pastels, qui se trouvent répandus dans les musées et surtout dans les collections particulières. Ce que nous en connaissons, ce que nous en signalons suffit pour permettre d'apprécier ce grand artiste. Il a su, en s'inspirant uniquement de la nature et en s'appliquant à la rendre avec fidélité, se mettre à l'abri du mauvais goût et des inventions ridicules; il resta toujours lui-même; il acquit la vogue sans la rechercher par des complaisances indignes d'un véritable artiste : il fit seul, sinon son éducation de peintre, au moins son apprentissage de pastelliste, et, ne procédant de personne, il n'a trouvé personne non plus pour l'égaler.

Quand on a parlé de Latour, il semble qu'on doive s'arrêter et ne pas essayer de mettre en parallèle avec lui les pastellistes qui l'ont suivi. Il a inventé et perfectionné son art; il en est le créateur et le plus grand maître. Cependant il serait injuste de passer sous silence des noms comme ceux d'*Alexis Loir*, de *Perroneau*, de *Ducreux*, de *Mme Roslin*, qui ne peuvent être omis dans une histoire complète du portrait.

Une fois, en effet, l'impulsion donnée, Latour trouva de nombreux imitateurs, surtout dans ce siècle, qui, comme nous l'avons dit, était si naturellement amené, par ses goûts et ses tendances, à donner au pastel une vogue qui devait naître et mourir avec lui. Alexis Loir est l'un des premiers pastellistes en date, sinon l'un des meilleurs. Nous avons de lui, au Louvre, un portrait de Pigalle et un autre du peintre Lebel, qui ne sont pas indignes de figurer dans notre grande collection nationale.

Perroneau mérite une mention particulière. Aucun artiste n'a été plus que lui en butte à d'injustes partis pris. Son tort le plus grand a été d'exister en même temps que

Latour. Venu plus tôt ou plus tard, il eût brillé au premier rang, tandis qu'il fut entièrement éclipsé dans le rayonne-



LAURENT CARS, PAR PERRONEAU.

ment de son rival. Ses débuts avaient cependant été salués par des encouragements de toute sorte; mais bientôt la vogue l'abandonna, et la critique de l'époque se fit en quelque

sorte un plaisir cruel de l'écraser sous la supériorité de son émule.

Latour, du reste, souffrait difficilement que quelqu'un vînt lui dérober une part de l'admiration publique. Il joua à Perroneau un tour où l'on ne reconnaît malheureusement pas le galant homme que nous dépeignions tout à l'heure : il proposa son portrait à peindre à son rival qui refusa d'abord, par modestie sans doute, mais finit par se laisser convaincre; puis il fit, en secret, le même ouvrage de son côté. Lorsque les deux tableaux furent exposés, ils accusèrent naturellement la distance évidente qui séparait le talent des deux artistes, comparaison tout à l'avantage de Latour; mais ce procédé est peu délicat, et on regrette d'avoir à le porter au passif de l'éminent pastelliste.

Perroneau était d'humeur voyageuse. L'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, la Russie, la Pologne, la Hollande, furent tour à tour visitées, et partout il laissa des traces de son passage. Les injustes dédains des critiques de son temps ne l'empêchaient pas, d'ailleurs, d'avoir une nombreuse clientèle, d'un rang moins élevé que celle de Latour, il est vrai, mais suffisante pour lui assurer une fortune honorable. Il exposa dans dix-sept Salons. Chose remarquable, ses dernières œuvres surtout ont été en butte à d'impitoyables dédains, qui finissent par ressembler fort à un dénigrement systématique. Perroneau mourut obscurément dans un de ses voyages en Hollande, en 1783, et son nom tomba aussitôt dans l'oubli le plus complet.

Les pastels de cet artiste ne sont cependant pas de ceux qu'il est permis de mépriser. On l'a accusé de crudité, de rudesse, on a été jusqu'à prétendre qu'il était incapable de rendre un visage frais et jeune; nous avons au Louvre un tableau, non cité dans la *Notice,* qui donne le démenti le plus éclatant à cette injuste accusation. C'est un portrait de jeune fille. Rien de plus frais, de plus rose, de plus virginal que ce visage; les grands yeux limpides, la chair transparente sous laquelle on voit, pour ainsi dire, circuler la vie, la bouche

mignonne qui sourit, tout cela est rendu avec une grâce charmante. Le portrait de Laurent Cars, un des maîtres de Perroneau, est aussi un excellent morceau, ainsi que celui de Pierre Bouguer, de l'Académie des sciences.

Perroneau a aussi laissé plusieurs portraits à l'huile, parmi lesquels nous citerons ceux des académiciens Oudry et Adam l'aîné, qui se trouvent à l'École des beaux-arts. Ces portraits trahissent le pastelliste, et cela d'une manière si frappante, qu'à l'égard de quelques-uns une grande attention est nécessaire pour reconnaître un ouvrage du pinceau.

L'effet contraire se produit dans les pastels de Ducreux, qui, unique élève de Latour, semble avoir cherché comme son maître à se rapprocher autant que possible de l'effet de la peinture à l'huile. Son portrait par lui-même, que nous avons au Louvre, pourrait presque faire illusion par la vigueur de ses ombres, par la force de son modelé. Malgré cette preuve de talent, le nom de Ducreux, comme celui de Perroneau, est aujourd'hui à peu près oublié.

Il en est de même de M[me] Roslin, femme d'un peintre suédois qui exerçait son art en France. D'ailleurs, elle mourut jeune ; mais il paraît que son talent était fort apprécié de ses contemporains, puisqu'elle fut admise à l'Académie en 1770, deux ans avant sa mort et n'ayant encore que trente-six ans. Son mari fit présent à la compagnie d'un portrait de Dumont le Romain, peint par elle au pastel, et qui se trouve actuellement au Louvre. M[me] Roslin est le premier artiste féminin dont le nom se rencontre sous notre plume ; c'est surtout à ce titre que nous lui devions une mention particulière.

Nous ne citerons que pour mémoire le nom de *John Russel,* artiste anglais qui peignit aussi le portrait en France à cette époque. Outre que son nom est aujourd'hui tombé dans l'oubli, sa qualité d'étranger et le peu d'influence qu'il a exercée sur la peinture de portrait nous empêchent de le ranger parmi les peintres de notre école française.

II

PEINTURE

En parlant des peintres qui avaient tant contribué, pour leur part, à illustrer le règne de Louis XIV, nous avons fait pressentir la réforme qui allait s'accomplir à la fin du grand siècle. L'art allait, en effet, se transformer comme se transformait le pays lui-même ; la contrainte avait été trop forte pour pouvoir durer longtemps. L'austérité de la cour d'un roi septuagénaire, qu'on disait affilié à l'ordre des jésuites, les neuvaines de Mme de Maintenon, les deuils successifs de la famille royale avaient pesé lourdement sur la nation et rendu la jeune noblesse avide de plaisirs. Cette tendance nouvelle se manifeste aussitôt après la mort du roi. Des chants de buveurs saluent son cercueil qui s'en va solitaire à Saint-Denis, et cette irrévérence n'est pas réprimée. Le régent de France n'aurait pu le faire sans injustice, puisque lui-même donnait alors le ton à cette débauche universelle de l'esprit et des sens. C'était le temps des petits soupers, de ces orgies de Bas-Empire qui dégradaient tout doucement le peuple par l'exemple de ses chefs ; c'était aussi le temps de Law, de ses rêves d'or, de sa chute éclatante, et les hommes de tous les états, entraînés par cette fièvre nouvelle, suivaient ou allaient suivre l'impulsion donnée : amour des plaisirs et soif de l'or, tels allaient être les deux caractères principaux du nouveau siècle qui s'ouvrait avec la royauté d'un enfant.

Cependant, hâtons-nous de le dire, si le XVIIIe siècle fut facile et parfois scandaleux dans ses jouissances, il les marqua souvent aussi au coin de la délicatesse et de l'esprit français,

et fit presque oublier ses fautes par la franchise et la naïveté qu'il mettait à les avouer. Dédaigneux de tout prétexte et de toute excuse, il prétendait, au contraire, changer la direction de la morale humaine, avec cette propension toute nationale que nous avons à ne douter de rien ; il donnait même des noms flatteurs aux actes les plus coupables, pour faire illusion au monde et peut-être à la postérité. L'escroquerie était de l'adresse, le rapt prenait le nom d'amour : on était vicieux, mais avec grâce.

Les beaux-arts et le genre du portrait, soumis à toutes leurs fluctuations, devaient évidemment se ressentir de ce mouvement général. D'ailleurs, le portrait n'est-il pas l'interprète obligé de la mode, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus variable au monde? Or les modes du XVIIIe siècle seront remarquables entre toutes par leur opposition constante avec la nature. Les jeunes gens, les jeunes femmes y poudrent à blanc leurs cheveux blonds ou noirs, pour faire mieux ressortir l'éclat de leurs yeux; les coquettes joindront à la poudre des *mouches* semées avec art, au coin des paupières, sur la blancheur du cou, sur la gorge juste assez voilée pour en doubler les charmes. Encore ne s'en tiendra-t-on pas toujours à ces provocations décentes. Les plus grandes dames se laisseront peindre dans des costumes de boudoir : du grand habit de cour, seul usité sous Louis XIV, on passera au décolleté, et du décolleté au déshabillé. Les personnages de la cour prêteront aux dieux et aux déesses de la Fable des traits qui n'auront d'ailleurs rien de divin ni d'héroïque, et les dames, les comédiennes en renom, environnées d'attributs mythologiques, le corps peu voilé ou couvert d'ajustements ridicules, se transformeront en Arianes facilement consolables, en Vénus, en Dianes plus ou moins pudiques. Déjà, sous le règne de Louis XIV, l'usage de peindre les femmes en déesses avait commencé à s'établir, mais sous la Régence et pendant les premières annees du règne de Louis XV, ce qui était auparavant une exception devint, sinon la règle, du moins l'exemple le plus général.

C'était d'ailleurs une réaction naturelle. Après les grandes, mais froides et sombres toiles de Lebrun, devaient venir les sujets galants des Lancret et des Baudouin et les *Amours* de Boucher; après les couleurs noires, la couleur rose; après les portraits sévères et majestueux, les allégories aimables; après l'étiquette et la contrainte, la licence et le dérèglement. Mais cette réaction fut poussée trop loin. Tout ce qui n'était pas joufflu et rose fut dédaigné; la nature, déjà exclue du paysage, le fut encore des portraits; on ne s'appliqua plus à faire ressemblant, expressif, caractéristique; on chercha à faire *joli*. Le précieux usurpa la place du beau.

Il semblerait, d'après ces réflexions, qu'on ne dût s'occuper du genre du portrait à cette époque que pour en déplorer l'affaiblissement; heureusement, quelques noms brillants éclairent la route, facile, mais peu glorieuse, que suivaient les artistes du XVIIIe siècle et prouvent une fois de plus qu'en France, si le sentiment de l'art a pu s'obscurcir par instants, il ne s'est jamais complètement anéanti. Il suffit de citer les Nattier, les Louis Tocqué, les Greuze pour prouver que la décadence artistique de leur temps n'était pas générale.

C'est par *Antoine Coypel* que nous commencerons cette étude des peintres portraitistes du XVIIIe siècle; quoique Coypel fût surtout un peintre d'histoire, nous ne pouvons négliger un artiste qui a fondé une dynastie glorieuse, et conservé lui-même une incontestable notoriété.

Antoine Coypel se distingua par une précocité presque sans exemple. A treize ans, il avait remporté le prix de l'Académie; à vingt ans, il fut reçu dans cette compagnie. C'est peut-être le seul artiste, parmi les peintres, qui soit arrivé aussi jeune à la réputation. N'ayant pas à étudier ici Coypel comme peintre d'histoire, nous nous contenterons d'indiquer cependant que son *morceau de réception* était un portrait allégorique de Louis XIV; mais nous ne savons ce qu'est devenu ce tableau. Nous connaissons seulement deux portraits de la

Voisin, gravés par Antoine Coypel avec beaucoup de goût et de facilité.

D'*Antoine Rivalz*, peintre d'histoire, qui fut le contemporain de Coypel, il ne nous reste qu'un portrait de lui-même, qui se trouve au musée de Toulouse. Aussi ne faisons-nous que le citer en passant, pour arriver aussitôt à Robert Tournières.

Tournières a joui de son vivant d'une très grande réputation ; nous en trouvons la preuve dans ce fait assez singulier, qu'il fut élu deux fois membre de l'Académie de peinture, et à deux titres différents : comme peintre de portraits et comme peintre de genre. On ne saurait lui contester ni l'une ni l'autre de ces qualités, quoiqu'il faille bien convenir que l'enthousiasme de ses contemporains pour lui est quelque peu entaché d'exagération. Robert Tournières, avec un coloris délicat, une convenance parfaite dans la pose et l'ajustement, une certaine élégance dans les draperies, fut, suivant le mot d'un éminent critique, un artiste plus soigneux que puissant ; néanmoins, sans pouvoir être compté au rang de nos premiers portraitistes, il tient une place honorable dans l'histoire de notre école.

Parmi les toiles les plus remarquables de Tournières, nous citerons un portrait de Maupertuis, gravé par Daullé ; une autre de Pécour, gravé par F. Chéreau ; celui de l'académicien Mosnier, à l'École des beaux-arts ; celui de Michel Corneille, à Versailles. D'autres œuvres du même peintre se voient dans les musées d'Orléans, de Rennes, au musée et à la bibliothèque de Caen, au musée de Nantes, etc. Tournières, étant fort recherché de son temps, a laissé un nombre considérable de portraits qui se trouvent pour la plupart dans les collections particulières.

Un autre peintre, qui fut aussi fort recherché en son temps, c'est *Jean Raoux*, qui fit les beaux jours de la cour licencieuse du cardinal Dubois. On peut remarquer de lui, au Louvre, un tableau présentant un effet de lumière *reflétée* assez original, que cet artiste semble affectionner, car

il y est revenu dans plusieurs de ses ouvrages. Raoux fut d'ailleurs, à beaucoup d'égards, un peintre médiocre ; cependant, il a laissé dans quelques-uns de ses portraits l'empreinte de cet esprit français qui ne saurait s'effacer entièrement, et qui donne à tout ce qu'il touche une saveur particulière.

Quoiqu'il eût été reçu à l'Académie comme peintre d'histoire, Raoux avait, par la suite, complètement abandonné ce genre pour se consacrer entièrement au portrait, et néanmoins il ne voulait pas abdiquer le titre sous lequel l'Académie l'avait reçu. Aussi ne voulait-il faire que des portraits *historiés*, c'est-à-dire des portraits en pied, environnés d'accessoires. On cite parmi les meilleurs celui de Mlle Perdrigeon, qu'il peignit en vestale, avec un esprit, une malice qui donnent beaucoup de prix à cette œuvre originale. C'était, on se rappelle, le beau temps de la manie mythologique ; Raoux avait donné autant qu'aucun autre dans le goût, ou plutôt dans le mauvais goût du jour. « On était alors en pleine Régence. La France avait un moment de gaie folie. Le règne de Law était à son déclin, mais celui de l'Opéra était à son apogée. Tout l'Opéra défila donc dans l'atelier de Raoux. Aussi bien, Watteau venait de mourir, et il y avait une place à prendre à côté de Lancret pour un peintre de fêtes galantes, de conversations, de modes, pour un *peintre des grâces*, style du temps. La mythologie subsistait encore fort à propos pour fournir aux demoiselles de l'Opéra un costume, c'est-à-dire une occasion de se montrer à demi nues ou en galant déshabillé. Mlle Journet voulait qu'on la peignît en Diane dans Iphigénie ; Mlle Quinault posait en Amphitrite, traînée par des chevaux marins ; Mlle Prévost se couronnait de pampres, sous prétexte de se faire peindre en prêtresse de Bacchus, car elle ne voulait plus se souvenir qu'elle s'était appelée jadis la petite Fanchonnette et que M. le bailly de Mesmes l'avait connue dans une chambre haute et obscure, décorée d'une bergame et de trois chaises. La fameuse Sylvia, de la Comédie-Italienne, chaussait le brodequin de Thalie et entrait chez Raoux ajustée comme

il sied à la muse comique. Enfin, sous les traits d'une naïade, figurait Mlle Carton, la Carton de laquelle on a si bien dit : « Tête folle et main vive, sacrifiant une amie à « une saillie et une fortune à un soufflet, méchante aux « ridicules, présidente de foyer, jugeant les causes liti- « gieuses d'un bon mot qui fait rire et qui fait loi ; « écoutée, applaudie comme un tribunal qui serait une « comédie, bonne fille, tous comptes faits, qui se calomnie « un peu pour avoir le droit de beaucoup médire. » Naturellement, la cour et la ville, qui étaient à l'unisson, se disputaient les places dans cet Olympe. Les duchesses blondes ceignaient la ceinture de Vénus ou tenaient à la main la faucille de Cérès ; les marquises brunes portaient sur l'épaule le carquois de Diane, et Mme de Sénosan, depuis princesse de Tingri, entretenait comme Mme Boucher, sur l'autel de Vesta, un feu qui, à tout moment, menaçait de s'éteindre. » (Charles Blanc, *Histoire des Peintres.*)

Comme on le voit, Raoux fut un de ceux qui suivirent le plus la mode. Il sacrifia presque toujours au goût du temps. Aussi mérite-t-il la réputation d'un peintre facile et spirituel, mais non celle d'un bon portraitiste.

De *Jean-François de Troy* nous ne connaissons aucun portrait, si ce n'est, au Louvre, un tableau représentant le premier chapitre de l'ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV, et formant un ensemble de portraits que l'artiste n'a pu peindre que de tradition. Le Musée de Rouen possède aussi de ce peintre un portrait de la duchesse de la Force.

Le Musée du Louvre n'est pas plus riche en toiles de *Nattier*, et cette fois ce dénuement est regrettable, car c'est de Nattier que Casanova a dit : « Il faisait le portrait d'une femme laide; il la peignait avec une ressemblance parfaite, et malgré cela ceux qui ne voyaient que son portrait la trouvaient belle, alors que l'examen le plus minutieux ne faisait découvrir dans le portrait aucune infidélité. Mais quelque

chose d'imperceptible donnait à l'ensemble une beauté réelle et indéfinissable. »

Cet éloge, que la postérité a ratifié, nous montre que Nattier fut un de nos meilleurs peintres de portraits : peintre de goût, peintre d'esprit. Il était, du reste, d'une famille de peintres. Sa mère elle-même était une miniaturiste de mérite. Il fut distingué, dès son enfance, par Mansard, qui s'extasiait devant le *beau fini* de ses dessins, et encouragé par Louis XIV lui-même, qui, à propos d'un dessin reproduisant son portrait par Rigaud, dit au jeune artiste : « Continuez à travailler ainsi, et vous deviendrez un grand homme. » Nattier commençait à faire sa fortune quand la banqueroute de Law le ruina complètement. Sa vie, du reste, fut peu heureuse : une sorte de fatalité semblait s'acharner sur lui. Il mourut dans un état voisin de la misère. Une de ses filles avait épousé le peintre Louis Tocqué, dont nous aurons à nous occuper bientôt.

Nattier ne put échapper entièrement à l'influence du mauvais goût de son époque, et plusieurs de ses portraits représentent le modèle sous l'accoutrement de personnages mythologiques. Mais encore sut-il donner à ces portraits une grâce particulière qui lui fait pardonner d'avoir quelquefois cédé à l'entraînement général. Parmi les meilleurs dans ce genre, il faut citer celui de la princesse Henriette de Bourbon-Conti, qu'il a représentée couchée sur le bord d'un ruisseau et tressant une couronne de fleurs. Mais nous préférons encore à ce tableau le portrait de Marie Leczinska, qui est à Versailles. Avec cet art magique qui lui appartient, Nattier a su donner à la triste et morose abandonnée quelque chose comme de la beauté.

Le portrait de la reine en costume de cour était une majestueuse exception au milieu des sujets mythologiques de Nattier. S'il faisait cette exception, presque unique, en faveur de la reine de France, il reproduisait les traits des quatre filles de Louis XV dans les *Déesses des quatre éléments*, et ceux de M[me] de Châteauroux dans la *Nuit*. Le musée La

Caze, ce legs magnifique dont un amateur éclairé a enrichi le Louvre, nous a fait connaître aussi, dans le même genre, de ravissants portraits de Nattier, comme celui de Mlle de Lambesc sous la figure de Minerve, bouclant la cuirasse de son jeune frère le comte de Brionne, et celui d'une des filles de Louis XV en vestale.

Outre les portraits que nous avons cités plus haut, on voit, à Versailles, ceux de la duchesse du Maine et du duc de Bourgogne enfant. Beaucoup d'autres ouvrages sont dans les collections particulières, entre autres un beau portrait de Mme de Pompadour. Nattier avait fait aussi pour le czar Pierre le Grand un portrait de l'impératrice Catherine, que l'on considère comme son chef-d'œuvre, et qui *ne lui fut jamais payé*.

Nattier ne fut pas un grand homme, comme le lui avait prédit Louis XIV, mais il fut un artiste spirituel, un peintre habile, un portraitiste excellent, dont le nom mérite d'être remarqué. Nous avons dit cependant sa faiblesse pour les sujets mythologiques. Reprochons-lui aussi, pour être complet, d'avoir été l'un des introducteurs, dans le portrait, d'un parasite étrange, d'un certain petit épagneul qui bientôt s'installera en maître au premier plan du tableau, et que nous verrons régner ainsi paisiblement sur tout l'art du XVIIIe siècle, traînant son parasitisme éclectique à la fois chez la reine de France et chez la marquise de Pompadour. Mais ces petits défauts sont rachetés par des toiles d'une haute distinction, qui suffiront à conserver à leur auteur une notoriété méritée.

A la même époque vivait un artiste dont la vie singulière a empêché sans doute le complet développement, qui aurait pu, dans d'autres conditions, devenir un grand peintre, mais qui a passé auprès du génie sans l'atteindre. *Alexis Grimou*, qui peignit des portraits d'un pinceau un peu mou, mais avec une grande entente du clair-obscur, vécut toute sa vie dans les cabarets et autres lieux peu recommandables. Ses aven-

tures de toute sorte, son mariage peu heureux, son emprisonnement obtenu par sa femme, qui ne trouva pas de moyen plus commode pour vivre paisiblement avec un officier de police qu'elle avait pris pour amant, tout cela compose une sorte de roman dont les détails ne peuvent trouver place dans cette étude. Grimou a prouvé, par ce qu'il nous a laissé, que son talent, mieux dirigé, aurait pu prendre un essor considérable et le placer hors de pair. Nous avons au Louvre trois toiles qui nous viennent de lui; toutes trois accusent le talent et la négligence de leur auteur. Les deux plus remarquables sont un portrait de lui-même en buveur et le portrait d'un jeune militaire. Grimou mourut en 1740, âgé d'environ soixante ans.

Charles Parrocel, qui fut surtout un peintre d'histoire et de batailles, nous a néanmoins laissé deux portraits de Louis XV qui sont à Versailles. Un autre peintre, son contemporain, Noël Coypel, fils de Noël-Nicolas Coypel, est désigné par Charles Blanc dans son *Histoire des Peintres* comme portraitiste; mais il nous a été impossible de retrouver la trace d'un seul portrait de cet artiste.

Il n'en est pas de même de *Charles Coypel*, fils d'Antoine Coypel dont nous parlons plus haut. On connaît plusieurs des portraits exécutés par cet artiste : ce sont ceux de Louis XV, revêtu du manteau royal (demi-figure), qui fut acheté *34 livres* en 1753: celui du duc d'Orléans, *36 livres;* celui du maréchal de Saxe, *100 livres*. Les portraits de l'abbé Rothelin et de Rollin, l'historien, furent achetés *48 livres*. Si nous donnons ces chiffres, c'est pour faire remarquer, et non sans étonnement, combien leur modicité est peu en rapport avec la haute situation de leur auteur, qui fut premier peintre du roi, directeur de l'Académie royale de peinture, directeur des tableaux et dessins de la couronne. Au reste, si nous n'avons pu voir ces tableaux eux-mêmes, nous connaissons une œuvre de Charles Coypel que la gravure a popularisée, et qui jouit d'une célébrité

méritée : c'est le portrait d'Adrienne Lecouvreur, représentée dans le rôle de Cornélie, de *la Mort de Pompée*. La



ADRIENNE LECOUVREUR, PAR CH. COYPEL.

réforme du costume au théâtre n'était pas encore faite, et la veuve de Pompée est habillée à la mode du jour, d'une robe serrée à la taille, à larges manches évasées; mais

elle presse d'un mouvement touchant l'urne funèbre, et ce sont de vraies larmes qu'elle verse sur la mort de son époux.

Avant de parler de Louis Tocqué, le principal portraitiste de ce temps, nous voulons dire quelques mots d'un artiste dont nous n'avons pu trouver le nom ni dans l'ouvrage de Charles Blanc ni même dans *l'Encyclopédie*, quoiqu'on le compte ordinairement parmi les portraitistes marquants du XVIIIe siècle. Nous voulons parler de *Jacques-André-Joseph Aved*, dont la réputation, immense de son vivant, a beaucoup diminué, comme on le voit, de nos jours.

Né à Douai en 1702, Aved était fils d'un médecin, qui le laissa bientôt orphelin. Recueilli par un oncle, il fut destiné d'abord à la carrière militaire, mais, son goût l'entraînant irrésistiblement vers la peinture, il ne tarda pas à abandonner tout pour elle. Il parcourut d'abord la Hollande pour étudier les maîtres, puis il vint à Paris en 1721 Il s'y lia avec Boucher, Carle van Loo, Dumont le Romain, et devint membre de l'Académie en 1734. Les contemporains lui ont décerné des éloges qui nous ont paru bien excessifs. On a dit de lui qu'il avait le secret de rendre dans ses portraits, non seulement la figure, mais encore le génie, le caractère, le talent des personnes qu'il peignait. Mais, comme le fait très justement observer l'auteur de la *Biographie universelle*, Aved n'aurait, en ce cas, rien à envier à Titien, ni à Van Dyck, ni à aucun des plus illustres portraitistes. La vérité, dégagée de toute exagération, c'est qu'Aved peignait facilement, avait une touche agréable, un coloris assez harmonieux, et saisissait suffisamment la ressemblance. De là à égaler Van Dyck, il y a un abîme.

Aved a laissé parmi ses œuvres les plus remarquables un portrait de Méhémet-Effendi, ambassadeur de la Porte, portrait qui fut offert à Louis XV. Le roi goûta, paraît-il, la manière de l'artiste, puisqu'il lui commanda son propre portrait, ainsi que celui de la reine. La vogue étant donnée, Aved ne tarda pas à acquérir la clientèle des principaux per-

sonnages de la cour ; son caractère, d'une grande douceur, le faisait rechercher, et sa complaisance pour ses modèles contribua à l'élévation de sa fortune, comme aussi, sans doute, à l'oubli dans lequel son nom est tombé. Aved mourut d'apoplexie le 4 mars 1766.

Louis Tocqué fut élève de Nattier, et beaucoup le placent au-dessus de son maître. Il eut au moins sur lui l'avantage de ne pas donner dans le travers mythologique, et de représenter toujours ses modèles tels qu'ils étaient. De même, tout en se gardant soigneusement du mauvais goût, il sut s'écarter du genre fastueux et quelque peu théâtral de Rigaud ; non pas qu'il n'employât jamais d'accessoires, — le portrait du Dauphin, qui est au Louvre, prouve le contraire, — mais au moins s'en servit-il avec plus de sobriété.

Fils de peintre, Louis Tocqué reçut les leçons de Nicolas Bertin ; on peut croire que ce ne fut que pour la pratique de son art, car il paraît, comme tant d'autres portraitistes, avoir puisé son talent surtout dans l'étude de la nature. En 1731, il fut agréé à l'Académie royale et donna pour morceau de réception les portraits du peintre Galloche et du sculpteur Lemoyne, qui sont restés à l'École des beaux-arts. Quelque temps après, le roi, ayant entendu parler de lui, lui confia l'exécution du portrait du Dauphin : c'est celui dont nous venons de parler. Ce portrait, qui est tout un tableau, n'est pas le meilleur ouvrage de Louis Tocqué ; la couleur est un peu crue, l'expression du visage est vague, incertaine, et l'on remarque aussi dans ce portrait un défaut qu'on a souvent reproché à quelques peintres de l'école française : les draperies y sont comme agitées par un vent violent, quoique le cabinet de travail où se trouve le Dauphin, et le Dauphin lui-même, aient un aspect de calme parfait. Pour éviter de faire un fond monotone, Tocqué l'a fait invraisemblable, ce qui n'est pas meilleur.

Louis Tocqué fut plus heureux, l'année suivante (1740), quand il eut à peindre la reine Marie Leczinska. La tonalité

de ce portrait est meilleure que celle du précédent ; on y voit de l'ombre et de la vie, et malgré une lourde robe à ramages, étalée par d'amples paniers, la reine montre d'un mouvement assez gracieux la couronne de France placée à côté d'elle. Louis Tocqué exposa des portraits presque à chaque Salon pendant vingt-deux ans, de 1737 à 1759. La marquise de Marigny, M. de Matignon, M. de Tournehem, Mme de Graffigny, le comte de Saint-Florentin, Dumarsais, Gresset lui fournirent le sujet de toiles de haute valeur, dans lesquelles il développa toutes ses qualités d'observation, de pénétration, de délicatesse de pinceau. En 1757, il fut appelé en Russie, où il resta deux ans : il y peignit l'impératrice Élisabeth : « L'impératrice, dit Charles Blanc, en qui revivait avec exagération le type moscovite, avait le nez fort court, et, bien qu'elle touchât à la cinquantaine, sa coquetterie souffrait un peu de cette imperfection ; mais Tocqué fut inexorable. » Cette inflexibilité sur la ressemblance ne paraît pas avoir nui à la faveur de l'artiste, puisqu'il peignit néanmoins un grand nombre de hauts personnages russes. Tocqué passa ensuite en Danemark, où il fit les portraits du roi Frédéric V et de la famille royale, puis il revint en France en 1759. L'Académie lui fit un accueil chaleureux. Il avait été nommé conseiller avant son départ. Il reçut du roi un logement au Louvre, dans lequel il mourut en 1772.

Louis Tocqué est certainement un de nos bons portraitistes. Il avait conservé les traditions de Largillière, et fut, dans ses bons tableaux, un assez digne successeur de ce maître du portrait. Avec du naturel, de la grâce, de l'esprit, une grande légèreté de touche et un respect scrupuleux de la ressemblance, il suivit une ligne intermédiaire entre l'emphase grandiose du XVIIe siècle et la manière galante du XVIIIe. Il ne céda même au goût du jour qu'une seule fois, lorsqu'il peignit l'acteur Jélyotte en *Apollon*. Ses portraits, qui furent considérés par quelques critiques de son temps comme supérieurs à ceux de Nattier, sont justes sans raideur, gra-

cieux sans mièvrerie, et donnent à l'artiste une excellente place dans notre école française.

Quand nous avons étudié les pastels qui se trouvent au Louvre, nous avons cité un portrait de Latour par lui-même, qui est une des œuvres les plus caractéristiques du genre qu'on pourrait appeler le *portrait humoristique*. Dans la même salle, et presque à côté, se trouvent trois autres pastels qui représentent Chardin et sa femme peints par lui-même, et qui forment les dignes pendants du portrait de Latour. On ne saurait avoir la prétention de classer ces sortes d'ouvrages au nombre des chefs-d'œuvre d'une école ; il serait assurément fâcheux que, pour montrer certaines qualités d'esprit, les peintres prissent l'habitude d'un genre qui touche d'assez près à la caricature; mais il faut convenir aussi que, produits isolés d'une sorte de boutade artistique, ces œuvres singulières ont une originalité qui frappe l'œil et attire le public. Ce portrait de Chardin, au pastel, le nez surmonté d'une énorme paire de besicles, avec une sorte de serre-tête et une visière verte sur le front, est une œuvre intéressante par son dédain même de l'élégance et de l'ornement. Il forme un contraste singulier avec ce qui l'a précédé et avec ce qui l'entoure. On y sent, au plus haut degré, ce que les Anglais appellent l'*humour*, sorte d'esprit particulier que nous comprenons fort bien, mais que notre langue n'a pas de mot pour exprimer. Au surplus, Chardin n'est nullement un portraitiste, et, quel que soit le mérite d'exécution des trois morceaux qui sont au Louvre, nous devons arrêter là nos réflexions sur un artiste qu'il n'entre pas dans notre sujet d'apprécier ; mais nous pouvons retenir que ce fut un *original*. Il le fut, en effet, dans les scènes populaires, qu'il traita le plus souvent avec une sorte de prédilection : il est le premier, depuis les frères Le Nain, qui ait consacré son pinceau à cette bourgeoisie si dédaignée par la noblesse de Louis XIV et de Louis XV, à ce tiers état qui n'était rien et qui allait devenir tout.

Que dirons-nous des *Van Loo?* Ils furent, l'un surtout, les idoles de leur temps. Carle partagea avec Boucher la royauté artistique, Jean-Baptiste fit l'admiration du roi et de la cour par sa facilité à peindre de mémoire. Que reste-t-il de tout cela? Bien peu de chose. Les Van Loo ont été dépréciés autant qu'ils avaient été loués. Quand la réaction fut faite, on ne connut pas de surnom plus méprisant à donner à un peintre que celui de Van Loo. La critique était aussi injuste que l'éloge avait été exagéré.

La famille Van Loo était, comme son nom l'indique, d'origine hollandaise, mais s'était fixée depuis quelque temps dans le midi de la France. Jean-Baptiste Van Loo naquit à Aix. Il était fils et petit-fils de peintres. Il eut la bonne fortune de pouvoir étudier les plus grands maîtres, dont une galerie venait d'être formée à Aix; puis il alla se fixer à Toulon. Chassé de cette ville par la guerre, il revint à Aix, puis fut appelé à Monaco, à Gênes et à Turin, pour y peindre les princes et leur famille. Le prince de Savoie-Carignan le fit venir à Paris, où il voulait lui procurer la commande d'un portrait du roi, mais il mourut avant d'avoir pu tenir sa promesse. Van Loo, ne voulant pas néanmoins renoncer à son projet, chercha toutes les occasions de voir Louis XV et le peignit enfin de mémoire. Louis XV, charmé de la ressemblance, donna au peintre une séance pour revoir et terminer son œuvre, puis lui confia l'exécution du portrait de sa fiancée, Marie Leczinska. Van Loo, qui était allé à Wissembourg pour faire ce portrait, y fut encore chargé de ceux du père de la jeune reine, Stanislas, l'ex-roi de Pologne, et de sa mère, Catherine Opalinska.

Si la gloire souriait à Jean-Baptiste Van Loo, en revanche il avait vu toute sa fortune engloutie dans la banqueroute de Law. Il ne tarda pas à en réédifier une nouvelle, qui, grâce aux libéralités de ses illustres clients, serait devenue plus grande encore s'il n'avait été contraint par l'état de sa santé à quitter l'Angleterre, où d'illustres modèles le payaient magnifiquement. Il revint à Aix, où il mourut le 19 septembre 1745. Il était de l'Académie depuis 1722.

Une qualité qu'on ne saurait sans injustice contester à J.-B. Van Loo, c'est son merveilleux talent pour peindre les chairs. Son coloris était si vif et si agréable que certains critiques n'ont pas craint de le comparer à celui de Rubens, ce qui est bien une hardiesse un peu grande. Mais Van Loo, qui faisait à ses débuts des portraits à l'huile sur carton, en manière de passe-temps, et qui les terminait dans la même journée, qui avait pu faire de mémoire un portrait du roi assez ressemblant pour que tout le monde en fût frappé, Van Loo avait les qualités qui plaisent le plus au public, celles de peindre vite, facilement et sans fatiguer son modèle. Sa touche était légère et spirituelle, et ses portraits, pour n'être pas des chefs-d'œuvre, n'en sont pas moins de très agréables morceaux. On cite parmi ses meilleurs ouvrages, outre ceux dont nous avons parlé plus haut, les portraits de M. de Mailly, du président d'Albertas, du comte de Vence, du président de Bandol, du duc de Richmond, du ministre Walpole, du marquis de Nangis, ambassadeur de France à Londres, et du graveur Nicolas-Henri Tardieu.

Carle van Loo, frère et élève du précédent, eut une carrière plus brillante encore que celle de son aîné. Il fut à la fois peintre d'histoire, de genre et de portraits. C'est naturellement sous ce dernier aspect que nous voulons l'étudier ici. Aussi ne le suivrons-nous pas longtemps dans sa vie agitée et somptueuse; disons seulement qu'il avait passé six ans à Rome, où il apprit tout ce que les œuvres des maîtres disparus pouvaient encore lui enseigner. C'est sans doute à ce séjour en Italie que Van Loo dut de conserver, dans une certaine mesure, la dignité du grand siècle ; tel est son portrait de Louis XV à Versailles, grande toile exécutée, comme le Louis XIV de Rigaud, pour les appartements du roi, et dans laquelle Van Loo a reproduit presque exactement la pose imaginée par son prédécesseur, tant Rigaud avait superbement posé cette royauté triomphante! Après Van Loo, on verra Callet pour Louis XVI, Gérard pour Louis XVIII, et

bien d'autres, peindre des souverains différents dans la même pose et avec le même manteau semé de lis ou d'abeilles, véritable symbole du pouvoir, dont les titulaires changent, mais qui se transmet à tous avec des caractères analogues.

Van Loo avait d'ailleurs le titre de *premier peintre du roi*, ce qui peut surprendre si l'on songe à sa qualité d'étranger. Né dans les États du roi de Sardaigne, il avait passé sa jeunesse à Rome et à Turin, et ne se fixa enfin en France que parce que son frère Jean-Baptiste, de vingt ans plus âgé que lui, y était déjà parvenu à la gloire, et qu'il y vit les arts mieux récompensés qu'ailleurs. Au reste, l'admiration que les contemporains des Van Loo professaient pour eux était si vive que, loin de leur contester la qualité de Français, ils les *francisèrent*, si l'on peut ainsi parler. On voyait en eux les premiers talents de l'époque : il fallait donc qu'ils fussent Français, pour l'honneur de la nation.

Cependant, au milieu de la société brillante et spirituelle qui l'entourait, Carle van Loo devait faire de sa personne un singulier contraste, si nous en croyons Diderot, qui a écrit de lui : « C'était une bête : il ne savait ni lire, ni écrire, ni penser. » Il est vrai que, en même temps qu'une bêtise épaisse, Diderot lui accorde un génie transcendant, ce qui peut faire penser que la première appréciation était peut-être aussi exagérée que la seconde. Toujours est-il que Carle van Loo fut, avec Boucher, le dieu de la peinture de son époque. Il put jouir de sa gloire. A la suite d'une maladie qu'il avait faite, le parterre de la Comédie-Française lui fit une ovation qui ne fut dépassée que par celle que reçut plus tard Voltaire mourant.

On a été, depuis, aussi sévère pour Van Loo que ses contemporains s'en étaient montrés enthousiastes. *In medio veritas.* Van Loo fut certainement un peintre de la décadence. Avec un talent réel, un certain souci de sa réputation, il a pu arriver à séduire ses contemporains, dont il flattait les goûts, mais il n'a pu désarmer la critique de ses successeurs, qui, prenant justement le contre-pied de tout ce qu'il faisait

alors, n'ont pu voir en lui que maniérisme, affectation, absence de style. On commence à montrer plus d'indulgence, et peut-être a-t-on raison : pour juger du mérite d'un artiste, il ne suffit pas de voir ce qu'il a fait, il faut aussi tenir compte du temps, des circonstances, du milieu où il était placé, des conseils qu'il a pu recevoir au début de sa carrière, du goût du siècle où il travaillait, des exemples qu'il lui a été donné de suivre. En se plaçant à ce point de vue, on arrive à se dire qu'après tout les Van Loo avaient un mérite très réel, que, venus plus tôt ou plus tard, ils eussent pu prendre une place honorable dans notre école, et que c'est singulièrement exagérer le puritanisme que les condamner du premier coup, et pour ainsi dire les yeux fermés.

Il faut reconnaître, il est vrai, qu'en tenant compte à ces deux artistes de l'influence qu'ils ont pu subir, on confesse implicitement leur infériorité; car ce qui distingue les grands artistes des artistes de second ordre, c'est que les premiers trouvent dans leur propre génie une force, une autorité suffisantes pour dicter les lois du goût, imposer l'admiration et forcer la mode, tandis que les seconds, pour se faire accepter, sont obligés de la suivre et reçoivent des lois au lieu d'en donner. « Toutes les décadences se ressemblent, a dit l'auteur de l'*Histoire des peintres*, mais, à tout prendre, la décadence de l'école française est encore plus agréable, parce qu'elle est menée, du moins, par des gens d'esprit. » — C'est en parlant de Natoire que Charles Blanc s'exprime ainsi ; il aurait pu en dire autant des Van Loo.

Carle van Loo a laissé un certain nombre de portraits, parmi lesquels on cite celui de Mlle Clairon, en *Médée*, qui n'est pas venu jusqu'à nous, et celui de Mme de Pompadour, en sultane et prenant du thé. Le musée du Louvre possède en outre de lui deux crayons le représentant, lui et sa femme, et le musée de Versailles un tableau où il s'est mis en scène avec toute sa famille. Il fut aussi appelé à peindre la reine Marie Leczinska, qu'il représenta auprès d'un vase de fleurs, devant le buste de son royal époux. Nous avons déjà vu

Nattier et Louis Tocqué essayer d'animer cette figure froide et peu sympathique malgré ses tristesses; au fond, tous ces portraits avaient la même signification : ils attestaient tous le culte du roi prévalant sur celui de la reine, en dépit de la galanterie française. Et quelle autre flatterie adresser à la femme de Louis XV? Quel caractère donner à cette femme à qui l'on n'en connaissait pas, que l'on voyait à peine, en dépit de son rang, victime d'un mariage politique, véritable martyre des grandeurs, née sur un trône, mais élevée dans l'exil, mariée à un prince plus jeune qu'elle et qui ne tarda pas à la délaisser? Les reines du jour, ce sont les cinq sœurs de Mailly, dont quatre se succédèrent dans le cœur du roi; la véritable reine, ce sera la marquise de Pompadour, qui fut du moins la protectrice des arts; descendons toujours, ce sera la du Barry. Tout le XVIII[e] siècle tourne autour de ces reines d'alcôve : il faut, bon gré mal gré, que nous fassions comme lui. Voyons donc ce qu'a produit dans l'art cette triple influence féminine de M[mes] de Châteauroux, de Pompadour et du Barry, dont le caustique Frédéric II constatait les règnes successifs par les noms de Cotillon I[er], Cotillon II et Cotillon III.

Parmi les artistes qui ont puisé à cette source leurs inspirations, se place naturellement *Boucher*, le peintre des amours et des roses, le grand prêtre du dieu Plaisir. Boucher résume en lui les principaux caractères de la peinture de son temps; aussi est-ce sur lui qu'on s'est le plus acharné, et pendant longtemps les critiques n'ont pas eu assez de dédains pour le peintre des *dessus de portes*. Là aussi, il y avait une exagération inévitable. Au reste, nous n'avons pas à juger le genre habituel de Boucher; il ne nous appartient que comme portraitiste, et là il mérite une place à part avec un portrait qu'une récente exposition a mis sous les yeux du public : c'est le portrait de M[me] de Pompadour en grandeur naturelle. Charles Blanc met cet ouvrage presque au niveau des toiles de Ri-

gaud, et, de fait, c'est un des chefs-d'œuvre de l'artiste.

Il est intéressant de comparer ce portrait au magnifique pastel de Latour ; nul doute que l'avantage ne reste à ce dernier, qui, par des qualités particulières, inhérentes peut-être au genre de peinture où il s'est illustré, est tout à fait hors de pair; mais la comparaison n'en est pas moins instructive. Disons tout de suite que, dans le tableau de Boucher, les étoffes, les falbalas occupent une place bien plus importante que dans la composition de Latour; les accessoires sont plus riches et plus variés, trop riches et trop variés même. Mais ce portrait suffit à prouver que le *peintre des amours* pouvait faire autre chose que des trumeaux.

Boucher, du reste, peignit plusieurs fois Mme de Pompadour, qui l'avait pris, paraît-il, en affection particulière. Cette prédilection du peintre habituel de l'Olympe pour la célèbre marquise est, d'ailleurs, très explicable. Mme de Pompadour n'était-elle pas véritablement une divinité, une *dixième muse*, elle qui recevait Voltaire et Marmontel, qui animait le ciseau de Coustou et de Pigalle, le pinceau de Van Loo, d'Oudry et de Vernet? La belle marquise gravait même les tableaux de Boucher, qui trouvait ainsi un confrère dans la déesse.

Dans ce siècle de la grâce, Boucher jouissait d'une vogue que peu d'artistes ont connue de leur vivant autant que lui. Il tint sans conteste aucune, quand Van Loo fut mort, le sceptre artistique ; il fut roi de l'art comme l'avait été Lebrun, comme devait l'être David. Il justifiait cette vogue par une grande perfection de dessin, par de charmantes inspirations, par une science profonde de la ligne harmonieuse; mais, il faut bien le dire, il devait surtout son succès à sa couleur d'un éternel rose pâle, si convenable aux chairs molles de ses figures habituelles ; à la facilité un peu banale de son pinceau, à ses flatteries ingénieuses et à sa mythologie de boudoir. Aussi Boucher était-il trop de son temps pour échapper à l'inévitable réaction qui atteint toutes les œuvres humaines, à ce revirement du goût dont nous avons déjà plusieurs fois parlé.

Sous le règne artistique de David et de son école, le peintre de Mme de Pompadour tomba dans un tel discrédit que plusieurs de ses toiles furent dédaigneusement roulées au fond de certains greniers. Notre époque a eu pour Boucher plus d'indulgence ou plus de justice.

Et pourtant Boucher avait fait école! *Honoré Fragonard* fut l'un de ses meilleurs élèves, et resta fidèle à son genre délicat et fin. Comme son maître, Fragonard a laissé quelques portraits; mais ils n'ont rien ajouté à sa légitime renommée de peintre de genre, et il lui suffit, pour vivre dans la postérité, de se présenter à elle avec le gracieux tableau du *Serment d'amour*.

La peinture de Boucher et de Fragonard fut la dernière et la plus complète expression de ce style fleuri qui, inauguré par Nattier, avait rempli toute l'époque artistique que nous venons de parcourir. Mais cette époque, il faut le dire, dure moins que le XVIIIe siècle; elle ne comprend qu'un règne, elle s'arrête à la mort de Louis XV. Les changements politiques exercent sur les tendances et sur la direction de l'art plus d'influence qu'on ne pourrait le croire au premier abord : les peintres, notamment, ont besoin de plaire, et, pour plaire, force leur est bien de se conformer au goût de leur temps; nous l'avons vu par maints exemples. C'est l'histoire du règne de Louis XV, et du style artistique qui porte aussi son nom. Mais, Louis XV mort, plus de petits soupers, plus de fêtes galantes, plus de gaspillage scandaleux du Trésor par les frères, les amants, les maris des maîtresses du roi; à la place du vieillard débauché qui disposait de la France au boudoir de Louveciennes, un jeune homme austère, ascétique, timide, reproche et satire vivante de son aïeul; voilà deux époques différentes, qui donneront naissance à deux arts différents. Le contraste en sera facile à apprécier dans leurs divers représentants.

Greuze, dont les toiles si vives, si pleines d'esprit et d'une

morale si attrayante, font l'admiration de tous les vrais connaisseurs, a laissé des portraits qui sont comme une protestation contre la manière lâchée et efféminée de ses prédécesseurs. Le Louvre possède quatre de ces portraits, dont deux appartenaient à la collection La Caze ; ce sont : le portrait de l'artiste, ceux du peintre Jeaurat, de Gensonné et de Fabre d'Églantine. Il a montré dans ces portraits des qualités et des défauts; nous devons nous empresser de dire que ces derniers sont amplement rachetés par les premières ; et l'appréciation suivante de Charles Blanc, écrite pour ses tableaux d'intérieur, s'applique parfaitement aussi à ses portraits : « Flamand sous le rapport du style, Greuze est éminemment Français par la pensée. Sa touche badine, légère et *beurrée,* dépose en courant des espèces de hachures enlacées et bien fondues; mais si elle convient à exprimer la joue colorée des enfants, le teint animé d'une jeune fille, quelquefois elle semble marteler les objets et en multiplier les plans outre mesure. La touche de Greuze ressemble un peu à la touche par méplats de Metzu, et souvent elle en exagère les qualités excellentes. Il est vrai de dire cependant que ce défaut, moins sensible dans ses ouvrages plus terminés, disparaît tout à fait dans les plus beaux. »

Le naturel, la grâce, la vérité, un fini apparent obtenu sans préciosité ni sécheresse, un admirable coloris des chairs; telles sont les principales qualités de Greuze; on peut toutefois lui faire quelques reproches : ainsi ses draperies sont traitées avec une négligence voulue et outrée; mais, malgré ses défauts et avec eux, Greuze occupe une honorable place dans notre histoire artistique, non seulement à cause de son grand et incontestable talent, mais aussi parce qu'il fut un des premiers prophètes de cette réforme dont David devait être l'apôtre, et qui devait précipiter dans l'oubli et le dédain presque toute la peinture du XVIIIe siècle.

Greuze mourut octogénaire en 1805 ; mais depuis longtemps il avait achevé son œuvre. Il avait été le peintre du règne de Louis XVI, période heureuse d'illusions, où toute

la nation, réunie dans un même sentiment, rêvait un avenir enchanté, où l'on ne parlait que de *bonté*, de *désintéressement*, d'*humanité*, de *justice;* trop court épisode de notre histoire, mais plein de fraîcheur et de charme, oasis où l'on se repose avec délices avant d'entrer dans la fournaise révolutionnaire. Greuze reproduit avec fidélité ce sentiment général dans l'expression qu'il donne à ses figures. Ses vieillards sont des Franklins *chargés d'ans et de vertus;* ses jeunes gens et ses jeunes filles sont autant de Pauls et de Virginies. Tout en restant fidèle à la vérité, le portrait se transformait comme l'art, comme le siècle tout entier.

Dans le même temps une jeune femme, qui n'eut pour ainsi dire pas de maître et ne laissa pas d'élèves, atteignait dans des portraits à une rare perfection par la seule recherche du naturel et du vrai. *Mme Vigée-Lebrun*, qui par sa longue existence appartient à deux siècles, se rattache plutôt cependant au premier des deux. L'immense suite de portraits qu'elle nous a laissée contient un si grand nombre de toiles charmantes, qu'on ne peut passer sans s'arrêter un instant auprès d'elle.

Louise-Élisabeth Vigée, qui épousa le marchand de tableaux Lebrun, était la fille d'un peintre qui la laissa orpheline à douze ans. Mais, à cet âge, l'enfant avait déjà appris à tenir le pinceau. Joseph Vernet la guida de ses conseils, et elle ne tarda pas à acquérir dans le portrait une précoce réputation. C'est la seconde fois seulement, dans l'histoire de l'art français, que nous voyons une femme s'adonner à ce genre, dans lequel toutes les femmes ont tant de chances de réussir. Le portrait, en effet, demande une délicatesse de touche excessive ; un trait trop accentué, une ombre trop chargée peuvent détruire la ressemblance ; il y a là un écueil qu'une main féminine peut facilement éviter. Il faut aussi, nous l'avons dit, pour faire un portrait parfait, étudier l'âme de son modèle au moins autant que ses traits, puis rendre cette âme visible sur la toile ; peindre non seulement une figure, mais

une physionomie, et reproduire, en un mot, l'homme avec ses habitudes, son caractère, sa vie; c'est aussi ce que faisait Mlle Vigée, et avec un talent qui approchait du génie.

La jeune artiste soutenait déjà sa mère et elle du produit de son travail, quand le marchand Lebrun, qui lui avait toujours montré une bienveillance extrême, l'épousa. Elle avait alors vingt ans. Cette union ne fut pas heureuse, le mari ayant des habitudes de dissipation et de débauche qui durent singulièrement nuire au bonheur du foyer domestique. Mme Lebrun chercha des consolations dans l'étude passionnée de son art. Sa jeunesse, sa beauté, son esprit, son talent, lui attirèrent des sympathies qui ne manquèrent aucune occasion de se manifester. En 1779, étant âgée de vingt-quatre ans, elle peignit pour la première fois la reine Marie-Antoinette, pour qui elle conserva toujours une vive affection, et dont elle fit au moins vingt-cinq portraits. Le plus beau de tous est, sans contredit, celui qui se trouve à Versailles, et qui est presque un tableau d'histoire, car là, Mme Lebrun a su animer la belle et un peu froide figure de la fille des Césars; elle a fait une mère de cette statue de marbre, en l'entourant de ses trois enfants. Que la tête de la reine soit surchargée d'un pouf extravagant, chef-d'œuvre de son coiffeur Léonard, qu'importe! n'a-t-elle pas auprès d'elle son fils aîné, sa fille déjà grande et, sur les genoux, son dernier enfant, le duc de Normandie, encore au berceau? Tout ce groupe est composé d'une manière charmante et respire le calme et le bonheur, calme et bonheur bien trompeurs! Ce portrait est de 1787; en 1795, la jeune fille du tableau survivait seule, orpheline et exilée, à toute cette famille illustre si pleine de vie, de jeunesse et d'espoir huit ans auparavant.

En 1788, Mme Lebrun fut reçue à l'Académie, malgré l'opposition de son confrère Pierre, alors premier peintre du roi, mais tombé depuis dans le plus profond oubli. Voici comment elle raconte elle-même cet incident : « M. Pierre, alors premier peintre du roi, s'y opposait formellement, ne voulant pas que l'on reçût des femmes, et pourtant Mme Valleyer-

Coster, qui peignait parfaitement les fleurs, était déjà reçue; je crois même que Mme Vien l'était aussi. Quoi qu'il en soit, M. Pierre (peintre fort médiocre, car il ne voyait dans la peinture que le maniement de la brosse) avait de l'esprit; de plus, il était riche, ce qui lui donnait les moyens de recevoir avec faste les artistes, qui, dans ce temps, étaient moins fortunés qu'ils ne sont aujourd'hui. Son opposition aurait pu me devenir fatale si, dans ce temps-là, tous les vrais amateurs n'avaient pas été associés à l'Académie de peinture. Ils formèrent une cabale pour moi contre celle de M. Pierre... »

A la Révolution, la gracieuse portraitiste devint suspecte, par suite de ses relations intimes et amicales avec la reine. Elle s'exila et commença alors la série de ses voyages, pendant lesquels elle laissa dans toutes les parties de l'Europe des toiles, toujours payées par de nouveaux honneurs. A Bologne, elle fut reçue membre de l'Institut et de l'Académie de cette ville trois jours après son arrivée (3 novembre 1789). A Rome, l'Académie de Saint-Luc la reçut à son tour, et à cette occasion, Mme Lebrun exécuta pour cette compagnie son propre portrait. A Naples, elle peignit toute la famille royale, et fit un tableau ravissant avec le portrait de la trop célèbre lady Hamilton, qu'elle peignit en bacchante, couchée sur le bord de la mer. A Venise, à Milan, à Vérone, puis à Vienne, où elle alla ensuite, elle fut toujours bien accueillie, faisant partout ample moisson d'or et d'hommages. De là, elle passa en Prusse, et se rendit enfin à Saint-Pétersbourg, où, malgré la sourde hostilité du favori Louboff, elle reçut constamment les témoignages de l'amitié de l'impératrice Catherine, qui lui fit faire les portraits de presque toute la famille impériale. Le 16 juin 1800, elle était solennellement reçue membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg. Paul Ier avait succédé à Catherine et avait continué à l'artiste la faveur impériale; son successeur Alexandre l'imita. Mme Lebrun fut néanmoins obligée de quitter Saint-Pétersbourg, l'état de sa santé ne lui permettant pas de vivre plus longtemps sous un climat glacé. Elle revint à Berlin, où la reine la reçut avec une grâce infi-

nie. De là elle rentra en France, quand elle eut appris que son nom avait été rayé de la liste des émigrés. Avant de par-



MADAME LEBRUN ET SA FILLE, PAR MADAME VIGÉE-LEBRUN.

tir, elle avait reçu le diplôme de membre de l'Académie de peinture de Berlin.

On eût pu croire qu'enfin de retour dans sa patrie, Mme Lebrun ne songerait plus qu'à se reposer de tant de voyages forcés; point. A peine réinstallée à Paris, l'infatigable artiste repartit pour Londres, où elle fit les portraits du prince de Galles et de lord Byron; puis, en 1808, elle alla visiter la Suisse, et fut admise à l'Académie de Genève. Elle mourut en 1842, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, ayant conservé presque jusqu'au dernier moment ses admirables facultés. A quatre-vingts ans, elle peignait encore, et le portrait de Mme de Rivière, sa nièce, qu'elle fit alors, ne se ressent nullement de la vieillesse de l'artiste.

Dans une vie si longue, Mme Lebrun, si l'on considère qu'elle était animée d'une véritable passion pour son art et qu'elle ne passait jamais une seule journée sans peindre, dut produire un œuvre immense. En effet, il serait impossible d'énumérer tous les portraits dus à son inépuisable pinceau; leur réunion formerait une galerie précieuse à plus d'un titre, mais nous devons nous contenter de signaler les plus remarquables.

Si nous les cherchons au musée du Louvre, Mme Lebrun y est représentée par plusieurs ouvrages du plus grand mérite : d'abord, le portrait du musicien Paësiello, qu'elle représenta dans le feu de la composition, et dont l'expression est fort heureusement saisie; puis les portraits des peintres Joseph Vernet, Hubert-Robert, et enfin deux tableaux qui la représentent elle-même et qu'on peut regarder comme ses deux chefs-d'œuvre. L'un de ces portraits, qui la représente coiffée d'un chapeau de paille, est un souvenir et une imitation de la *Femme au chapeau de paille* de Rubens; les bords du chapeau projettent sur le visage une ombre transparente qui est admirablement rendue. L'autre portrait, représentant Mme Lebrun avec sa fille, est aussi une merveille de délicatesse et de grâce. Mais aussi comme le modèle servait l'artiste! Quelle femme ne ferait son chef-d'œuvre de son propre portrait, surtout se sachant jolie comme l'était Mme Lebrun! Là, tout la servait à souhait; elle n'avait pas besoin, se regar-

dant ainsi jeune et belle, de feindre le sourire qui naissait naturellement sur ses lèvres; aussi, deux fois revenue à cette chère image, s'y est-elle deux fois surpassée. Elle sentait bien alors qu'elle travaillait pour la postérité; et elle n'a pas oublié, voulant se montrer tout entière, de placer dans un de ces portraits la fille qui fut, on le sait, toute la joie de son foyer abandonné, et qu'elle presse avec amour entre ses bras maternels.

L'auteur de l'*Histoire des Peintres* cite *cent dix* portraits du pinceau de Mme Lebrun; encore n'a-t-il choisi que ceux qui lui ont paru les plus dignes d'être signalés. On comprendra que nous nous abstenions de reproduire une liste aussi longue. Disons seulement, pour conclure, que Mme Lebrun représente un des plus charmants côtés de l'école française, que nul ne l'a surpassée en esprit, en gaieté (et nous parlons ici de sa peinture), et que si on a pu lui reprocher une légère mollesse qui semble invinciblement s'imposer au pinceau des femmes artistes, en revanche, personne ne saurait lui contester un coloris charmant pour les chairs, un art admirable dans les ajustements et dans le choix des attitudes. Elle a eu une qualité rare, connue seulement des grands peintres, qui est l'*universalité*. Ses portraits n'ont pas d'âge, ils n'appartiennent pas à une époque déterminée; ils seront toujours beaux, parce qu'ils seront toujours vrais.

La grâce exquise de Mme Lebrun fut la dernière expression de l'art du XVIIIe siècle; la Révolution de 1789 devait réformer l'art, aussi bien que les mœurs et les lois. A de nouveaux peuples il fallait de nouveaux peintres; il fallait surtout, pour relever et régénérer l'école en la rapprochant des principes, un artiste d'un esprit indépendant, hardi, qui osât *le premier* rompre en face avec le goût du jour. L'éclosion de la nouvelle école n'était pas douteuse; elle n'attendait plus que son chef. Ce chef fut Louis David, que nous verrons bientôt à l'œuvre.

III

GRAVURE

Nous nous sommes demandé un instant si nous ne classerions pas les Drevet parmi les graveurs du XVIIe siècle ; en effet, les portraits qu'ils ont reproduits sont dus, pour la plupart, à Largillière et à Rigaud ; mais le dernier Drevet (Claude), qui a continué la tradition de son neveu Pierre Drevet et de son cousin Pierre-Imbert, n'est mort qu'en 1781. Il était impossible de le classer parmi les artistes du XVIIe siècle. Nous avons donc reporté tous les artistes de cette famille au XVIIIe, d'autant plus que Pierre Drevet, son chef, est mort en 1738 et que, par conséquent, la plus grande partie de sa carrière artistique est postérieure à l'année 1700.

Pierre Drevet, né à Lyon en 1664, y reçut les leçons de Germain Audran, frère aîné de Gérard ; mais il vint de bonne heure à Paris, où il ne tarda pas à se faire une grande réputation.

Succédant aux Edelinck et aux Nanteuil, il ne les imita pas cependant, quoiqu'il choisît à peu près les mêmes modèles ; mais il s'attacha à rendre par son burin l'aspect des tableaux tout entiers, avec leurs draperies et leurs accessoires. La plupart des portraits qu'il nous a laissés étant l'œuvre de peintres que nous avons étudiés plus haut, nous n'avons pas à les examiner de nouveau ; disons seulement, à un point de vue général, que les gravures sont dignes des toiles originales.

Citons, parmi les plus beaux, les portraits d'*Hyacinthe*

Rigaud, d'après lui-même ; de *Jean Forest,* d'après Largil-



LOUIS-PHILIPPE D'ORLÉANS, PETIT-FILS DU RÉGENT.
Gravure de Daullé, d'après A. Belle.

lière ; ceux de *Louis XIV* et du *maréchal de Villars,* d'après Rigaud, qui sont exposés au Cabinet des Estampes.

Cette riche collection contient en outre dans ses portefeuilles plus de quarante portraits gravés par Drevet le père. Ceux d'*Antoine Arnauld,* d'après Philippe de Champagne ; de *René de Beauveau,* de *Boileau,* du *duc de Bourgogne,* du *cardinal de Fleury,* du *cardinal de Rohan,* d'après H. Rigaud ; de *Nicolas Lambert,* d'après Largillière ; du *duc de Noailles,* d'après de Troy, sont fort remarquables ; en somme, tous ces portraits donnent une haute idée du mérite du graveur, qui, s'il n'égale pas ses illustres prédécesseurs, Audran, Edelinck et Nanteuil, est digne cependant d'être placé immédiatement après eux.

De *Pierre Drevet* le fils (1697-1739), dont la mort prématurée est à jamais regrettable, nous avons, entre autres estampes remarquables, le superbe portrait de *Bossuet,* d'après Rigaud. Chef-d'œuvre de gravure interprétant un chef-d'œuvre de peinture. Pierre-Imbert Drevet n'avait, dit-on, que vingt-six ans lorsqu'il grava ce morceau capital que M. Georges Duplessis appelle « un chef-d'œuvre digne d'être mis à côté des plus belles estampes de l'école française ». Il a laissé plus de quarante pièces d'histoire ou de portraits. Le Cabinet des Estampes, outre deux belles épreuves du portrait de Bossuet cité plus haut, possède le portrait de *Samuel Bernard,* d'après Rigaud et celui d'*Adrienne Lecouvreur* dans le rôle de *Cornélie,* d'après Charles Coypel, tous deux exposés ; ceux du *cardinal Dubois,* du jeune *Louis XV,* de *René Pucelle,* d'après Rigaud ; du *cardinal de Noailles,* d'après Van Loo, se trouvent dans les portefeuilles.

Enfin *Claude Drevet* (1711-1781) nous a laissé les portraits d'*Alexandre Milon,* de *Ch. Gaspard Guillaume de Vintimille,* du *comte de Zinzendorf,* ambassadeur extraordinaire d'Autriche, d'après Rigaud, ainsi que celui du *baron de Brunstadt.* Avec Claude Drevet s'éteint ce nom si digne de mémoire. Bien d'autres artistes ont gravé le portrait au XVIIIe siècle : *Jacques Baléchou* nous a laissé un portrait de *M. de Julienne,* d'après J.-B. de Troy ; *Jean-Joseph Baléchou* (1715-1765), un portrait d'*Auguste III,* roi de Pologne, d'après

Rigaud; *François Godefroy*, celui de la *dauphine Marie-Antoinette* secourant les pauvres, d'après Moreau l'aîné.

Parlerons-nous de *Georges-Frédéric Schmidt*, graveur originaire d'Allemagne, mais qui, fixé de bonne heure en France, y exécuta d'après Rigaud le portrait du *comte d'Évreux* et celui de *Saint-Albin*, archevêque de Cambrai, — et quelques autres que nous n'avons pas retrouvés? — *Schmidt* appartient peut-être à l'école allemande, du moins M. Duplessis le range-t-il dans cette école; mais il convient lui-même qu'il eut sur l'art français une influence considérable.

Ils sont nombreux, les graveurs du XVIIIe siècle, et leurs mérites, pour être divers, n'en sont pas moins incontestables. Qui ne connaît et n'apprécie *Laurent Cars; Nicolas de Larmessin*, qui fit le portrait de *Guillaume Coustou*, d'après Jacques de Lien; *Jean Moyreau; Louis Surugue; Jean Daullé*, qui a gravé un beau portrait du duc de Chartres, petit-fils du Régent; *Christophe Leblond*, l'inventeur de la gravure en couleur, dont le Cabinet des Estampes conserve un portrait de Louis XV; *Bernard Lépicié; Charles-Nicolas Cochin*, l'ami de Diderot, que celui-ci consultait toujours avant d'écrire ses célèbres *Salons*, et l'auteur des portraits en médaillons de presque tous les hommes considérables de son temps; *Gabriel de Saint-Aubin; Loutherbourg; Hubert-Robert; Watelet*, auteur du *Dictionnaire de la peinture; Carmontelle*, littérateur et graveur; *Pierre-Charles* et *François-Robert Ingouf; Étienne Ficquet, Pierre Savart, J.-B. Grateloup*, auteurs de portraits que l'on peut dire microscopiques? — Ce dernier passa sa vie entière sur neuf estampes et mourut aveugle. — *Moreau le jeune*, qui nous a laissé de si excellentes vignettes. Enfin des peintres eux-mêmes ne dédaignaient point de manier le burin et la pointe. Les *Coypel* surtout et *Honoré Fragonard* furent, en même temps que des peintres de mérite, des graveurs adroits. Presque tous ces artistes nous ont laissé des portraits; mais, nous l'avons déjà dit, presque tous ces portraits aussi sont des reproductions de

peintures. La gravure, comme sa sœur aînée, glissa sur la pente facile et dangereuse où David arrêta l'art français; la pointe et le burin deviennent légers, adroits, spirituels comme le pinceau; mais nous sommes loin des planches magistrales des Audran, des Edelinck, des Nanteuil, des Drevet. Là encore, le XIXe siècle est venu faire sa révolution et créer un art nouveau.

IV

SCULPTURE

Trois grands noms dominent l'histoire de la sculpture française au XVIIIe siècle : Bouchardon, Pigalle, Falconet. Autour de ces trois maîtres viennent se grouper une foule d'autres artistes dont quelques-uns, tout secondaires qu'ils paraissent, ont joui en leur temps de la plus grande réputation, et l'ont justifiée à divers titres : les Coustou, les Le Moyne, les Allegrain ne sont pas morts tout entiers. Il y a dans toute cette sculpture du siècle de Louis XV une force et une vitalité que la peinture du même temps n'a pas connues. C'est un fait digne de remarque. Les sculpteurs auraient-ils évité la fâcheuse influence à laquelle les peintres n'ont pas su ou n'ont pas voulu échapper?

Dans une certaine mesure, oui; du moins les plus grands ont-ils réussi à s'en préserver. On a pu dire de Bouchardon qu'il était un *Puget amoindri,* ce qui est encore un assez beau titre, et si quelques autres, comme Pajou, ont trop complaisamment suivi la mode de leur temps et ont abandonné le style pour occuper leur ciseau à des détails d'exécution qui ne sauraient remplacer l'art véritable, presque tous cependant, dans le portrait, sont restés naturels et vrais et ont conservé une partie de leur originalité.

Le premier en date, si ce n'est en talent, est *Nicolas Coustou.* Né à Lyon, il fut d'abord élève de son père, sculpteur sur bois, puis il vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus savantes de son oncle Coysevox. A vingt-trois ans, il remporta le grand prix de l'Académie et fit le

voyage de Rome avec la pension du roi. Il y étudia surtout les ouvrages de Michel-Ange et (singulier rapprochement) ceux de l'Algarde. Il y fit une copie de l'Hercule Commode, copie qu'il arrangea, du reste, à sa manière, et revint à Paris trois ans après. Son talent y fut aussitôt très recherché, et Coustou assura sa réputation en exécutant le groupe de la Seine et de la Marne, que l'on voit encore au jardin des Tuileries.

Nous ne suivrons pas Nicolas Coustou dans sa carrière longue et féconde ; nous n'avons à nous occuper de lui que comme portraitiste, et nous n'avons pu, à cet égard, le juger que sur une seule œuvre : c'est une statue en marbre de Louis XV, qui est au Louvre, dans le musée de la sculpture moderne. Nous ne la décrirons que d'après la notice : « Il est debout, la main droite soutenue par un sceptre dont une des extrémités est appuyée sur la hanche ; il porte en la main gauche un bâton fleurdelisé ; la chevelure est bouclée ; un grand manteau flottant laisse voir le costume presque romain du jeune roi, que le sculpteur a voulu assimiler au maître des dieux en plaçant à ses pieds un aigle qui le regarde et presse la foudre dans l'une de ses griffes. »

Nous n'avons pu nous empêcher de remarquer, en voyant cette statue, que si l'on a critiqué, avec une certaine raison, l'emphase du peintre Rigaud, on ne sait plus guère comment s'exprimer sur la manière dont Coustou a traité ce portrait. D'abord, disons-le une fois pour toutes, nous sommes, avec l'art contemporain, absolument ennemis des anachronismes de costumes. Les Romains habillaient les statues de leurs héros tels que ces héros eux-mêmes avaient été vêtus pendant leur vie : c'est en cela que nos sculpteurs auraient dû les imiter. Il nous est difficile de garder notre sérieux à la vue d'une immense perruque surmontant une cuirasse antique, et nous nous arrêtons avec étonnement, mais sans aucune admiration, devant la statue de Louis XV, revêtu d'un de ces costumes hybrides qui n'appartiennent à aucun temps, à aucun pays, et qui n'ont, par conséquent, aucun caractère. Un portrait doit

nécessairement représenter l'homme tel qu'il est, dans son occupation la plus habituelle ou dans sa pose la plus naturelle. Il faudrait, non seulement que l'artiste eût un immense talent, mais encore que le modèle eût un visage approprié, pour qu'on pût se permettre de le revêtir d'un costume symbolique ou héroïque. Autrement, de deux choses l'une : ou, pour établir un certain rapport entre le costume et le visage, on est obligé de changer le caractère, la ressemblance du dernier, et alors que reste-t-il du portrait? ou bien, conservant l'expression dans son intégrité, on arrive à un résultat bizarre, illogique, sans harmonie, touchant parfois au grotesque. L'attitude théâtrale et emphatiquement altière de Louis XV, qui semble regarder les vulgaires humains des hauteurs d'un Olympe inaccessible, son geste, qui, pour vouloir être trop noble et trop majestueux, n'arrive qu'à cette apparence qu'on nomme aujourd'hui du nom quelque peu trivial mais très caractéristique de *pose*, cet assemblage singulier des fleurs de lis, de la perruque poudrée et d'un demi-costume romain, cet aigle, qui est un témoignage, non d'admiration, mais d'adulation, ce qui n'est pas la même chose, tout cela contribue à faire de la statue du roi *bien-aimé* un monument plus curieux qu'attachant. L'exécution, qui est belle, ne peut effacer le défaut de goût qui éclate dans tout l'ouvrage, et nous regrettons vivement de ne connaître aucun autre portrait dû au ciseau de Coustou, car nous sommes persuadé que, devant un modèle plus modeste, il eût déployé des qualités plus grandes, un art plus épuré, sans négliger pour cela l'exécution dont il savait tirer un si grand parti.

Nicolas Coustou a fait, outre cette statue de Louis XV, le mausolée du prince de Conti et celui du maréchal de Créqui.

Avant de passer à Guillaume Coustou, frère du précédent, nous voulons dire un mot du sculpteur *Louis Lemoyne*, qui eut en son temps une grande réputation. Il s'adonna surtout au portrait, si l'on en croit l'*Encyclopédie* : cependant nous

ne possédons de lui au Louvre qu'un portrait de Mansard. Comme Nicolas Coustou, Louis Lemoyne était élève de Coysevox. Ses meilleurs ouvrages sont, avec le portrait de Mansard, ceux du Régent et de Largillière. Si l'on en juge par l'unique morceau que nous ayons pu voir, cet artiste méritait bien l'estime qu'avaient pour lui ses contemporains. Le travail en est beau, le caractère du visage est fin et naturel.

C'est pour ne pas offenser trop l'ordre chronologique que nous avons placé Louis Lemoyne entre les deux Coustou; de même nous avons séparé Jean-Baptiste Lemoyne de son père Louis.

Guillaume Coustou fut cependant le collaborateur de son frère Nicolas. Il acheva son bas-relief du *Passage du Rhin*. On lui doit encore la statue de marbre de Marie Leczinska, qui fait pendant à celle de Louis XV, exécutée par son frère. Ces deux statues, après beaucoup d'aventures, sont enfin parvenues au Louvre, où elles sont restées. Nous avons aussi de Guillaume Coustou un buste de terre cuite, représentant un personnage inconnu, qui porte l'habit et la calotte ecclésiastiques, — ouvrage qui n'ajoute rien d'ailleurs à la réputation de l'artiste.

Citons encore, avant d'arriver à Bouchardon, le nom de *Jean-Baptiste Lemoyne*, fils de Louis Lemoyne, dont nous avons parlé plus haut. Jean-Baptiste Lemoyne, élève de son père, puis d'un de ses oncles, et en dernier lieu de Robert Le Lorrain, sculpteur à peu près oublié aujourd'hui, remporta à vingt ans le grand prix de sculpture avec un bas-relief intitulé le *Sacrifice de Polyxène*. Il n'alla pas à Rome, quoiqu'il en eût le droit, son père n'ayant pu se résigner à ce départ, et, après différents travaux, il fut chargé d'exécuter la statue équestre du roi Louis XV. Cette statue, en bronze, était destinée à la ville de Bordeaux. Un accident faillit la compromettre : la fonte ne réussit qu'à moitié; mais un procédé habile du fondeur Varin répara tout. Varin fit tailler à queue d'aronde les bords de la statue dont la fonte avait réussi, puis couler ensuite le second jet, qui s'unit au

premier assez solidement pour qu'il fût à peu près impossible de s'apercevoir que le groupe était formé de deux pièces superposées. Ce procédé fut employé depuis par Falconet, pour réparer un accident analogue qui avait arrêté la fonte de sa statue de Pierre Ier, à Saint-Pétersbourg.

Jean-Baptiste Lemoyne fit encore, pour les états de Bretagne, un groupe qui a été détruit en 1793, et qui représentait Louis XV convalescent, élevé sur un trône entouré de drapeaux, et recevant l'hommage de la Bretagne agenouillée : on lui doit aussi le mausolée du cardinal de Fleury, le tombeau de Mignard et celui de Crébillon, que le curé de Saint-Gervais refusa d'admettre dans son église, à cause d'une figure de Melpomène qui s'y trouve. Citons enfin, pour terminer, une statue en pied de Louis XV, destinée à l'École militaire.

« Cet artiste, dit un biographe, crut pouvoir introduire dans la sculpture les procédés de la peinture. Son père l'ayant empêché d'aller à Rome, l'étude de l'antique ne put éclairer son goût et retenir son imagination déréglée. Il affectait même beaucoup de mépris pour les chefs-d'œuvre de la Grèce. La sagesse des anciens n'était à ses yeux que de la faiblesse, et leur simplicité de l'impuissance. C'est avec de telles idées qu'il mit en vogue ces poses théâtrales, ces compositions symétriques et guindées, ces airs de tête maniérés qu'on était convenu d'appeler de la chaleur et de l'effet. Il semble fuir la simplicité antique, lors même qu'il doit rendre une action tranquille; il tourmente sa figure, il l'enveloppe, il la perd sous d'amples draperies, dont les plis anguleux et multipliés cachent entièrement le nu et ne laissent à l'artiste que le mérite du ciseau. Aussi Lemoyne ne doit-il être considéré que comme un exemple de la décadence où tomba la sculpture en France à l'époque où il vécut, et comme un écueil à signaler aux jeunes artistes. »

Ce jugement sévère de la *Biographie universelle* ne saurait être appliqué à *Edme Bouchardon,* l'un des plus grands artistes de cette même époque. Bouchardon, qu'on a comparé

à Puget, bien qu'il lui fût inférieur sur beaucoup de points, est resté l'un de nos premiers statuaires. Scrupuleux observateur de la nature, poussant l'amour du vrai et la conscience jusqu'à se mettre entre les jambes d'un cheval pour en dessiner le ventre dans tous ses détails, il fut plus froid, plus sombre, plus dur que Puget; mais les études approfondies qu'il avait faites, l'idée qu'il avait eue dans sa jeunesse d'apprendre la peinture, en avaient fait un dessinateur correct, et toutes ses œuvres sont empreintes de science, de pondération, d'un équilibre qui avait souvent manqué à Puget, plus grand certes que Bouchardon, mais moins instruit que lui.

Si nous voulions retracer ici l'œuvre entier de cet important artiste, nous citerions la magnifique *Fontaine* de la rue de Grenelle, qui passe pour son chef-d'œuvre, son *Athlète*, son *Amour*, et tant d'autres œuvres de ciseau où il a su montrer ses qualités précieuses, et rares à son époque; mais pour nous renfermer dans notre cadre, nous n'avons à parler que de ses portraits; et il se trouve, par une fatalité déplorable, que notre musée du Louvre n'en possède pas un seul. C'est dire que notre sculpteur n'en a fait que très peu. Citons donc seulement les bustes du pape Clément XII, des cardinaux de Polignac et de Rohan, de la femme de Wleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, du baron Stoch. Une œuvre capitale de Bouchardon a été malheureusement détruite à la fin du dernier siècle : c'était la statue de Louis XV, dressée sur la place qui porta d'abord le nom de ce roi, pour prendre celui de place de la Révolution, et en dernier lieu de la Concorde. Cette statue équestre avait coûté douze années de travail à Bouchardon; encore ne put-il la terminer. Mais en se sentant mourir il désigna Pigalle pour achever son œuvre, et le continuateur était digne de l'auteur.

Pigalle, ainsi désigné comme son successeur par le maître incontesté de la sculpture de ce temps, n'avait pourtant pas semblé d'abord destiné à devenir un grand artiste.

Ses commencements furent même laborieux et pénibles à tel point, que son père fut près de renoncer à lui faire apprendre un art pour lequel il paraissait avoir si peu de dispositions; mais, malgré des déboires qui renaissaient chaque jour, Pigalle se sentait entraîné vers la sculpture par une vocation irrésistible. Élève de Lemoyne, il voulut concourir pour le grand prix de l'Académie; il échoua, et partit pour Rome, sans savoir seulement comment il ferait pour y subsister. Coustou fils, heureusement, l'aida de sa bourse, et Pigalle put passer trois années dans la ville des arts, étudiant, copiant les chefs-d'œuvre de l'antiquité et des grands maîtres italiens. Il trouva enfin la récompense de tant de persévérance et de courage : son *Mercure* commença sa réputation; mais il fut lent néanmoins à surmonter toutes les difficultés de la vie matérielle, et ce ne fut qu'après avoir reçu la commande d'une statue du roi qu'il se trouva définitivement à l'abri du besoin. M[me] de Pompadour voulut avoir de lui son portrait en pied; enfin, ce qui fixa tout à fait sur lui les regards des connaisseurs, ce fut son mausolée du maréchal de Saxe, que l'on voit encore à Strasbourg, et que tous les critiques regardent encore comme un chef-d'œuvre de pensée et d'exécution.

Pigalle nous a encore laissé un second portrait en buste du maréchal; c'est un morceau excellent, que nous avons au Louvre; mais le plus singulier des portraits qui soient sortis de sa main est sans contredit sa statue de Voltaire. Les philosophes, qui formaient à cette époque un parti dont Voltaire était le chef reconnu, avaient résolu de lui élever une statue de son vivant, honneur réservé jusque-là aux seuls souverains. Pigalle fut chargé de ce travail, comme étant le roi des statuaires, et le plus digne de reproduire les traits du roi littéraire du siècle. Pigalle alla à Ferney, il vit le patriarche de la littérature, et conçut l'étrange projet de le représenter *entièrement nu*, sous prétexte qu'un homme comme Voltaire devait aimer avant tout la vérité. Tous les philosophes, et avec eux Voltaire lui-même, engagèrent le sculp-

teur à modifier au moins son idée : il s'y refusa absolument. Le grand écrivain, âgé alors de soixante-seize ans, finit par se résigner à être exposé aux yeux de tous dans cet état primitif. « Nu ou vêtu, écrivait-il, il ne m'importe. Je n'inspirerai pas d'idées malhonnêtes aux dames, de quelque façon qu'on me présente à elles. » La statue fut faite : elle est aujourd'hui à l'Institut.

Au reste, notre sculpteur était coutumier du fait. En plein XVIII[e] siècle, il était déjà *réaliste*, nous dirions presque *impressionniste*, comme en témoigne encore son mausolée du comte d'Harcourt, à Notre-Dame de Paris, dont la figure principale présente à l'œil tous les horribles ravages de la mort. Ce sont sans doute ces œuvres qui ont fait adresser à Pigalle le reproche d'avoir sacrifié la beauté à la vérité, reproche qui n'en est plus un, si l'on se place au point de vue de l'école nouvelle que nous venons de nommer. Nous n'avons donc pas à prendre parti dans ce débat. Ces morceaux de Pigalle sont du reste merveilleusement sculptés, et peuvent compter parmi ses œuvres les plus achevées.

Pigalle peut être placé parmi nos meilleurs sculpteurs portraitistes. Ses bustes de Perronet, de Diderot, de Raynal, de Despichet, de l'abbé Gougenot, lui font le plus grand honneur, et lui ont permis d'exercer cet amour de la vérité qui fut toujours le côté dominant de son caractère : c'est un des noms qui honorent le plus l'art français. Parti de bas, il n'a acquis qu'à force de travail, de volonté, de persévérance, la haute place qu'il occupe dans l'histoire de nos arts. Dans sa vie, si humble au début, il eut à lutter non seulement contre les difficultés matérielles de l'existence, mais encore, ce qui est peut-être plus terrible et plus difficile, contre une main rebelle qui semblait se refuser à interpréter sa pensée. Animé d'un invincible amour de l'art, guidé, fortifié par le sentiment intime de sa vocation artistique, malgré les échecs, les dégoûts, les déboires continuels, il marche, travaille, combat, arrive enfin à son but, et, loin de s'enorgueillir des récompenses si légitimes offertes à son courage opiniâtre (il

était de l'Académie depuis 1744 et en fut élu chancelier sept mois avant sa mort), il les refuse, et ne se décide à les accepter qu'après les avoir vu décerner à ceux qu'il croyait plus dignes et plus méritants que lui : magnifique exemple de modestie, un peu trop rare, il faut le dire, parmi les enfants de l'art.

Au point de vue purement artistique, Pigalle a encore le mérite de se séparer nettement de tous ces artistes de son temps qui taillaient dans le marbre de molles figures analogues aux amours de Boucher; alors qu'on sacrifiait tout à une convention fausse, il fut naturel parfois jusqu'à la brutalité, il est vrai, mais resta toujours l'homme de la grâce sans affectation, et de ce qu'on pourrait appeler la beauté dans la vérité.

Pendant que Bouchardon et Pigalle se disputaient courtoisement l'honneur de reproduire les traits du roi de France et de leurs plus illustres compatriotes, *Falconet*, leur rival de gloire, était appelé jusqu'en Russie et chargé par l'impératrice Catherine II de donner à Saint-Pétersbourg l'image de son glorieux fondateur; et l'artiste avait le mérite de mettre du mouvement et de la pensée dans une œuvre dont le sujet était donné d'avance. On sait, en effet, que Falconet devait représenter l'empereur à cheval, dans des proportions colossales, et sur le faîte d'un rocher gigantesque, transporté à cet effet d'une distance de 6 kilomètres jusqu'au milieu de la ville. Un serpent écrasé sous les pieds du cheval devait être le symbole des ennemis que Pierre avait vaincus; un officier de cavalerie venait tous les jours faire cabrer sa monture devant le sculpteur, pour lui donner le geste et l'attitude exigés. Malgré ces difficultés, l'artiste vint à bout de sa tâche, et la grande conception de l'impératrice fut dignement réalisée : Falconet y travailla douze ans, il en avait reçu la commande en 1776. Mais si Catherine II avait formé elle-même le plan de cet immense travail, n'oublions pas que ce fut à un Français qu'elle confia le soin de l'exécuter.

Cette statue, qui est fort admirée, est l'œuvre capitale de Falconet, et aussi, croyons-nous, le seul portrait qu'il ait laissé. Parti d'une condition des plus humbles, Falconet arriva, comme Pigalle, à force de travail et d'opiniâtreté, à une réputation méritée : il était bien fait pour comprendre la grande figure de Pierre Ier.

Si l'on jugeait du mérite d'*Augustin Pajou* par la *Psyché* qui est au Louvre, on n'en emporterait certes pas une impression favorable. L'unanimité avec laquelle ce morceau a été condamné montre assez qu'il serait loin de suffire à la réputation de l'artiste : heureusement pour lui, ses portraits rachètent en partie l'insuffisance et le mauvais goût de cette œuvre. Nous en possédons quatre, dont un charmant : c'est le buste en marbre de Mme du Barry. Pajou avait aussi été chargé par Louis XVI de faire les statues de Descartes, de Pascal, de Turenne, de Bossuet et de Buffon : il se surpassa lui-même, et les statues de Descartes, de Bossuet et de Pascal sont rangées parmi les plus belles productions de l'époque.

Jean-Jacques Caffieri, d'origine italienne, mais né à Paris, et y ayant produit la plupart de ses ouvrages, mérite de prendre place parmi les sculpteurs français. Fils et petit-fils de sculpteurs, il suivit les traces de sa famille : il fut élève de Lemoyne. Ses travaux se distinguent par le goût, la vérité, l'expression. Ce fut surtout dans les bustes qu'il se distingua; et ceux de Corneille et de Piron à la Comédie-Française, de Quinault, de Lulli et de Rameau, qui étaient au foyer de l'Opéra, sont des œuvres du plus grand mérite. Parmi ses grands ouvrages, on a cité avec éloges la statue de Molière qui fut exposée au Salon de 1787 ; mais il a toujours été supérieur dans les morceaux de moindre dimension. En résumé, Caffieri peut être rangé parmi nos meilleurs sculpteurs portraitistes.

Nous touchons maintenant à un temps de révolution et de réformes. Les portraitistes de cette époque occuperont la

dernière partie de ce travail. Le mouvement commencé avec David et Houdon, en changeant absolument la face des arts, a ouvert une ère nouvelle; l'école française, se retrempant dans l'étude de la nature et du vrai beau, se relève plus vivace et plus féconde, et brille jusqu'à nos jours d'une gloire plus solide et plus éclatante que jamais.

QUATRIÈME PARTIE

LE PORTRAIT EN FRANCE DEPUIS DAVID

I

PEINTURE

Le XVIIIe siècle, au point de vue artistique, fut court; il tient tout entier entre les dernières productions de Largillière et les premières œuvres de David. Et, singulier rapprochement, il ne s'écoule que deux ans entre la mort du dernier peintre du siècle de Louis XIV et la naissance du peintre de Napoléon. Largillière meurt en 1746; David naît en 1748. En parlant des œuvres de ses devanciers, nous avons annoncé le réformateur; faisons d'abord connaître l'homme.

Louis David était le petit-neveu de Boucher. Par un jeu bizarre de la nature, le loup naissait au milieu de la bergerie : la paix ne pouvait plus y régner longtemps. La vocation du jeune David, contrariée d'abord par sa mère, l'entraînait si vivement vers la peinture qu'on finit par le faire entrer dans l'atelier de son grand-oncle; mais celui-ci comprit assez le talent de son élève pour voir que ses leçons ne feraient que lui nuire, et eut la loyauté d'en convenir. Il l'adressa à Vien, peintre d'histoire, qui tentait alors une sorte de réaction timide. L'élève de Vien ne s'arrêta pas là. Dévoré du désir

de voir Rome et d'y étudier les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il essaya par trois fois d'obtenir le grand prix ; il essuya trois échecs successifs. Désespéré, on sait qu'alors il voulut se faire mourir de faim, et qu'il en fut empêché par ses amis Sedaine et Doyen, qui lui rendirent un peu de courage. Il persévéra, et il eut raison : un quatrième concours lui réussit mieux, et il put enfin arriver au but tant poursuivi de ses désirs : il alla à Rome, où se révéla tout à fait son génie novateur. « J'ai été opéré de la cataracte, » s'écriait-il devant les œuvres des maîtres. Et quand il revint en France, la réforme qu'il allait poursuivre dans l'art était déjà complète en sa pensée.

Cependant David, à l'exemple de son maître Vien, ne traitait encore, comme peintre d'histoire, que des événements anciens : les Grecs et les Romains lui paraissaient seuls dignes de son pinceau. Si nous croyons devoir nous arrêter un moment sur cette époque de sa vie et sur un genre d'études qui semble s'écarter de notre sujet, c'est que David, par la révolution qu'il a faite, a changé tout à coup, et du tout au tout, l'art français. Il fut surtout peintre d'histoire, et ses portraits, qui sont nombreux, se ressentent tous de cette correction un peu froide, de cette sévérité que l'auteur imprimait à tous ses ouvrages : mais David est moins grand encore par ses œuvres que par son influence, qui fut immense, non seulement en France, mais encore dans toute l'Europe. Chacun, à l'envi, suivit le nouveau maître qui venait de se révéler; on abandonna subitement les bergers et les bergères, les boudoirs, les alcôves indiscrètes; on renonça aux tons roses, frais, tendres de la palette de Watteau, aux accessoires ingénieux et galants, aux paysages gracieux et faux ; on s'appliqua à dessiner ; la couleur devint sobre; les fonds nus et froids remplacèrent les riches tapisseries et le satin des ameublements Pompadour. Peut-être cette réaction fut-elle poussée trop loin ; peut être, pour vouloir réformer ce qui était mauvais, en arriva-t-on à supprimer ce qu'on aurait pu conserver en partie; mais cette révolu-

tion était nécessaire, inévitable : elle arriva en son temps, à son heure.

L'art du portrait devait nécessairement se ressentir de cette rénovation artistique ; il entra dans une phase nouvelle, et ce fut encore Louis David qui se mit à la tête de ce mouvement. En effet, le peintre d'histoire, borné jusque-là aux sujets antiques, allait trouver chez les modernes de dignes successeurs à ses Horaces et à ses Brutus. La Révolution commençait : David entreprit de perpétuer par la peinture les grands événements de son temps. C'est, à proprement parler, seulement à partir de ce moment qu'il appartient à notre étude, car ce projet allait l'amener à exécuter de nombreux portraits et à reproduire les principales figures de cette époque mémorable.

En 1790, David fut chargé par l'Assemblée constituante de peindre le *Serment du jeu de paume*. Ce tableau ne fut pas achevé ; les événements allèrent plus vite que l'artiste ; mais dans l'ébauche qu'il en a laissée, et dans le dessin qui a popularisé cette œuvre, on peut déjà voir les deux idées qui vont animer David dans la période brûlante qui s'ouvre avec l'année 1789. Artiste, il conservera le sentiment pur de la forme, l'amour de la ligne austère, le coloris sobre, la vérité des mouvements ; homme, il obéira à l'élan général qui emporte le monde vers la liberté ; il sera même l'un des acteurs du drame terrible qui va se jouer en 1793. Il n'y a pas à s'étonner du rôle du conventionnel, si l'on songe qu'avant la Révolution ses sujets avaient été les *Horaces, Socrate* et *Brutus*. David *pensait* tous ses tableaux : il dut donc lui sembler naturel, après avoir commencé par Brutus, de continuer par Lepelletier et Marat.

Qu'on nous permette de dire à ce sujet toute notre pensée. Assurément, en étudiant l'œuvre d'un grand artiste, nous n'avons pas à juger le rôle politique de cet artiste ; mais nous avons le devoir, au nom même de la dignité de l'art, de chercher à le laver d'un reproche, si ce reproche nous semble injuste. Il est facile et commode de gloser sur la vie politique

de David, de le blâmer d'avoir été successivement peintre du roi, puis conventionnel ami de Robespierre, puis d'avoir passé au service de Napoléon; mais a-t-on oublié que ces fluctuations furent les fluctuations de la France elle-même en ce temps, et qu'en condamnant David nous condamnerions tous nos aïeux? A-t-on oublié l'affolement de la nation, bien plus changeante que David encore, et passant en vingt-cinq ans de Necker aux constitutionnels, des constitutionnels aux Girondins, des Girondins à Robespierre, de Robespierre aux Thermidoriens, des Thermidoriens à Napoléon et de Napoléon à Louis XVIII? D'ailleurs, au point de vue humain, le rôle de David fut toujours digne dans ces temps troublés. Son attitude à la Convention fut noble, son passage au pouvoir fut utile aux arts, son admiration pour Napoléon ne fut jamais de la flatterie. Il est mort en exil, fidèle à la Révolution, entouré de ses amis politiques et de ses élèves; et cet exil n'était pas sa condamnation, mais bien la condamnation des Bourbons qui l'avaient ordonné. Voilà pour l'homme.

Quant au peintre, nous trouvons à ce sujet, dans plusieurs auteurs, quoique diversement racontée, une anecdote qui montre David révolutionnaire avant la Révolution. Nous choisissons la version la plus vraisemblable. La duchesse de Noailles lui avait demandé un *Christ* : « Comment voulez-vous, répondit le peintre, que je peigne le Christ? je ne le connais pas. Socrate, si vous voulez. » La duchesse insista, David lui fit un Christ qu'elle trouva admirable. L'artiste lui déclara alors que cet ouvrage n'était autre chose que le *portrait* d'un beau soldat aux gardes-françaises, dont il avait habilement copié le corps nu dans ses lignes sculpturales. La grande dame, furieuse, refusa de s'agenouiller jamais devant un garde-française. Tel est, croyons-nous, le seul tableau religieux qu'ait fait David.

Enfin il faut ajouter que la vie politique de David, si terrible qu'elle ait été de 1792 à 1795, ne lui fit jamais oublier un instant les travaux paisibles de l'art auquel il avait donné un si grand éclat. Il suffit pour le prouver de citer, en



MADAME RÉCAMIER, PAR LOUIS DAVID.

nous bornant aux seuls *portraits* sortis de son pinceau, cette ébauche qui vaut mieux que beaucoup de tableaux, et qui représente la belle Mme Récamier, puis les portraits de M. et de Mme Pécoul, dont il avait épousé la fille, de M. et Mme Lavoisier, de Mlle Lepelletier de Saint-Fargeau, fille du conventionnel assassiné le 20 janvier 1793, de Mme Daru, et enfin le tableau de *Marat assassiné*, commandé par la Convention pour la salle de ses séances, et qui est peut-être le chef-d'œuvre de David, tant l'artiste républicain, emporté par son enthousiasme, a su ennoblir, tout en conservant une exacte ressemblance, le masque tourmenté de son modèle.

Ce fut avec les dernières années du siècle, avant même la constitution du Consulat, que le talent de David entra dans sa troisième phase. L'ancien terroriste fut séduit, comme tant d'autres. Devenu l'ami de Bonaparte, puis son peintre favori, il le représenta franchissant les Alpes, « calme sur un cheval fougueux », comme Bonaparte lui-même l'avait voulu, enveloppé d'un manteau où souffle l'orage, montrant du doigt les cimes où il retrouve les traces d'Annibal et de Charles le Grand. Il y avait encore dans ce général impétueux quelque chose de la simplicité républicaine; trois ans après, il n'en était plus question : le premier consul était devenu empereur, et le sévère pinceau de David allait avoir à reproduire les pompes et les fêtes de la nouvelle cour.

Pendant qu'il travaillait à cette grande page historique qui s'appelle le *Couronnement*, David vit le pape Pie VII, venu à Paris, lui demander son portrait. Sans abandonner son grand tableau, dont il s'occupa pendant trois ans (1805-1808), il déféra au désir du souverain pontife, qu'il représenta assis et à mi-corps. Tout le monde connaît ce chef-d'œuvre, dont une description est impossible, parce qu'on ne décrit pas la peinture nette, simple et vraie de David. C'est parfait, parce que c'est la nature même; mais la nature chez David n'exclut pas l'inspiration. David possédait aussi cette qualité maîtresse; mais il l'exprimait sans emphase, et toujours avec justesse.

Nous aurons signalé presque tous les principaux portraits de Louis David, si nous citons encore, comme datant de



LE BARON DENON, PAR PRUDHON.

l'époque impériale, deux portraits de Napoléon, dont l'un appartenait au roi de Westphalie et l'autre au marquis de

Douglas ; ceux du baron Alquier, du général Gérard, et enfin si nous disons que l'immense toile du *Couronnement*, dont nous parlions plus haut, et qui est aujourd'hui à Versailles, ne contient pas moins de *cent cinquante* portraits, parmi lesquels ceux de l'Empereur, de Joséphine, de Bernadotte, de Talleyrand et de Cambacérès sont au premier plan. Après le *Couronnement* et la *Distribution des aigles*, autre grande toile commandée par l'Empereur, David revint à ses chers anciens avec *Léonidas :* ce fut son adieu à la France. En 1816, la loi dite d'*amnistie* le força à s'exiler; il se rendit à Bruxelles, où il vécut encore neuf ans, honoré de tout le monde, comblé d'égards par le prince d'Orange et le roi des Pays-Bas. En France, au contraire, la Restauration ne fut pas désarmée même par sa mort; elle interdit à son cadavre l'accès du sol de la patrie.

Après avoir étudié le chef, nous allons passer en revue les élèves. Ils sont nombreux, et pour la plupart célèbres; aussi, pour ne pas disjoindre cette brillante pléiade, nous dirons d'abord quelques mots d'un d'entre eux qui, mort très jeune, n'a pas eu le temps d'égaler la gloire des autres, et n'a laissé d'ailleurs que peu de portraits. *Amable-Louis-Claude Pagnest* mourut à vingt-neuf ans. Aucun artiste ne fut jamais animé d'un plus grand désir d'arriver à la perfection, et ne fit preuve d'autant de soin et de patience. Le portrait de M. Nanteuil, qui est au Louvre, est dans ce sens un véritable chef-d'œuvre. Il est impossible de montrer une plus scrupuleuse fidélité. Ce que nous avons de Pagnest suffit à prouver que, s'il eût vécu, il aurait certainement trouvé sa place parmi les meilleurs portraitistes de l'école française.

Encore un isolé, un peintre qui n'a presque pas subi l'influence de David, et qui n'a eu pour maître que la nature. *Pierre-Paul Prudhon* n'a laissé que peu de portraits; mais, dans ce genre comme dans tous ses autres ouvrages, il a montré sa qualité maîtresse, la grâce, qui lui a fait donner le surnom de *Corrège français*.

Prudhon, comme tous les peintres de ce temps, avait été amené à travailler pour tous les divers régimes qui s'étaient si rapidement succédé en France dans l'espace d'un quart de siècle. Un portrait du petit roi de Rome, qu'il avait représenté nu, mais à demi enveloppé dans une draperie de velours rouge, et dormant, couché dans un bosquet entouré de fleurs et de lauriers, inspira la crainte que l'artiste ne fût mal vu de la Restauration. Est-ce pour cela que Prudhon fit une répétition de ce tableau, mais en entourant l'enfant des attributs de la royauté bourbonienne? C'est au moins une singulière idée. Prudhon avait aussi fait un portrait de l'impératrice Joséphine, une de ses meilleures œuvres, et les portraits de l'impératrice Marie-Louise et de Talleyrand.

Nous n'avons aussi que peu de portraits de *Carle Vernet,* le second de cette dynastie brillante qui nous a donné trois maîtres dans trois genres très différents : Joseph Vernet, peintre de marine, Carle, de chevaux; Horace, d'histoire. Nous ne connaissons de Carle Vernet qu'un portrait équestre de l'Empereur, et un autre du duc de Berry.

Girodet, au contraire, est l'un des grands élèves de David, l'un des G, comme disaient d'eux-mêmes Gros, Gérard, Guérin et lui. Il perdit son père de bonne heure et eut pour tuteur le docteur Trioson, médecin des tantes du roi, qui l'adopta dans la suite. A vingt ans, il voulut concourir pour le grand prix, mais ayant commis une fraude, qui fut découverte, il fut mis hors de concours. Il se présenta de nouveau, et, à la troisième tentative, fut enfin couronné, mais en ayant encore usé de supercherie, et prouvé une fois de plus la vérité de ce précepte peu moral, qu'il n'est pas défendu de mal faire, mais seulement de se laisser prendre. Quoi qu'il en soit, il est regrettable et blâmable qu'un artiste du talent de Girodet se soit abaissé à des moyens détournés pour dépasser ses rivaux; tout ce qu'on peut dire à sa décharge, c'est qu'il le fit oublier plus tard par des succès mieux mérités.

Une fois sorti de l'atelier de David, Girodet chercha constamment à s'écarter de la manière de son maître. A Rome, il avait fait le *Sommeil d'Endymion*, qui plut beaucoup par la nouveauté de l'invention, l'harmonie mystérieuse et douce de l'ensemble et la beauté de la forme. Mais ce n'est pas ici le lieu de suivre dans tous ses détails la carrière artistique de Girodet. C'est comme portraitiste seulement qu'il doit trouver sa place dans cette étude, et précisément sa carrière de portraitiste fut marquée par un événement qui jette un jour singulier sur son caractère. Nous laissons la parole à M. Delécluze pour raconter cette anecdote. L'artiste avait peint en 1799 un buste de Mme Simon Candeille, actrice du théâtre de la République, auteur de quelques pièces, et célèbre par sa liaison avec le girondin Vergniaud : « Quoiqu'il eût mis tous ses soins à la perfection et même à l'ornement de cet ouvrage, dit M. Delécluze, car il y peignit des camées allégoriques sur les angles de la bordure, l'actrice ne trouva pas son portrait ressemblant, et en fit chez elle des critiques assez peu mesurées, que des indiscrets rapportèrent à Girodet. Celui-ci ne souffrait patiemment les observations de personne ; aussi les plaisanteries de Mme Candeille lui parurent-elles une injure insupportable. Mais il entra dans une véritable fureur lorsqu'il reçut une lettre de cette dame qui lui demandait l'envoi de son portrait et le prix qu'il croyait devoir y mettre. Girodet brisa le cadre, coupa la toile en plusieurs morceaux, mit le tout dans une caisse qu'il envoya pour toute réponse à Mme Simon Candeille.

« Jusque-là, l'artiste était dans son droit, et l'on aurait pu lui passer cette boutade, quoique un peu vive ; mais il résolut de se venger et de rendre sa vengeance publique. Dans l'espace de quelques jours et quelques nuits, il composa et peignit un petit tableau où il représenta celle dont il avait déchiré le portrait, nue, étendue sur un lit, et, nouvelle Danaé, recevant une pluie d'or. Outre plusieurs détails plus que satiriques, on voyait sur le devant de la scène un énorme coq d'Inde dans le profil duquel l'artiste avait trouvé



A. Quantin

FIRMIN DIDOT

Dessin de Girodet Trioson

moyen de confondre les traits de l'homme dont le nom se trouvait mêlé à celui de sa Danaé. Enfin, les yeux d'un autre personnage étaient bouchés chacun par une pièce d'or, et, pour compléter la parodie, Girodet avait peint sur les angles du cadre des camées aussi piquants que ceux qui figuraient autour du premier tableau étaient louangeurs. Cette caricature fut exposée en plein Salon, au Louvre, où elle ne resta que quelques jours. Si elle excita vivement la curiosité maligne du public, si elle donna la mesure des ressources que l'artiste pouvait trouver dans son esprit, elle donna une fâcheuse idée de son caractère. » (*David, son école et son temps.*) Girodet, d'ailleurs, reconnut plus tard son tort, et refusa désormais de faire voir son tableau, même à ses amis les plus intimes.

Girodet a laissé un certain nombre de portraits estimés, parmi lesquels on remarque ceux de Louis Bonaparte, Chateaubriand, de Sèze, Mme Merlin, Saint-Victor, homme de lettres, père du critique Paul de Saint-Victor; Alexandre Boucher, violoniste, le marquis de Bonchamp, Cathelineau, Mme de Reizet, Firmin Didot, beau dessin que possède le Louvre. Le musée de Versailles possède les portraits de Jean-Baptiste Belley, député de Saint-Domingue, et de Charles-Marie Bonaparte, père de Napoléon. Girodet mourut en 1824. Malgré son caractère fantasque et emporté, il laissa des regrets unanimes dans le monde des arts.

Si Girodet avait su obtenir l'estime de ses contemporains, *François Gérard*, comme lui élève de David, fut certainement l'une des personnalités les plus sympathiques qui aient occupé l'attention du monde artistique. Son talent souple et facile, sa prodigieuse habileté en firent un artiste à la mode; la noblesse et l'élévation de son caractère, son dévouement à ses amis, son désintéressement lui attirèrent l'affection de tous ceux qui purent l'approcher.

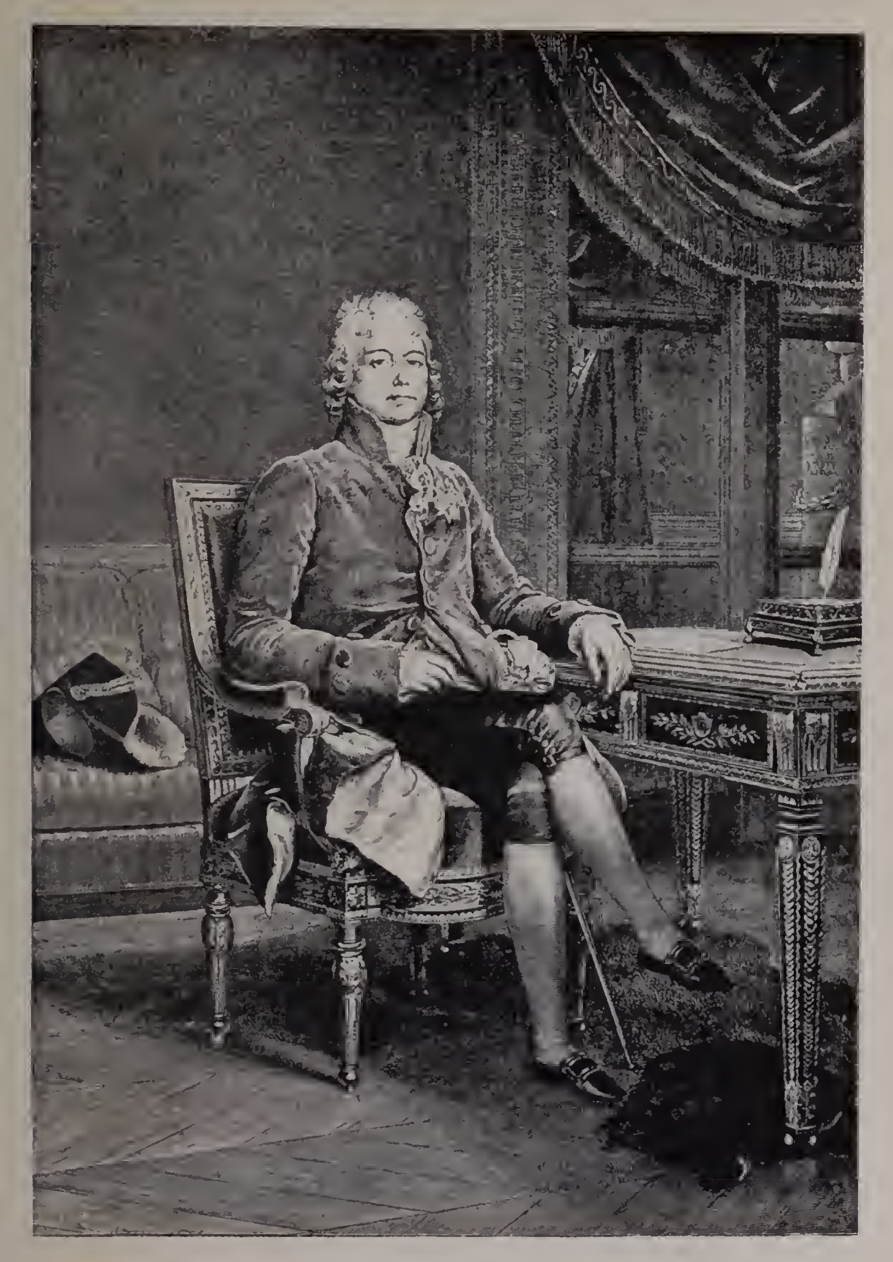
François Gérard, né à Rome, eut des débuts pénibles. Il ne put obtenir le prix académique; puis la mort de son

père, de sa mère, d'un de ses frères, vint le frapper à trois reprises et le plonger à la fois dans une douleur cruelle et dans une détresse absolue. Cette détresse dura jusqu'en 1796. A cette époque, le miniaturiste Isabey, dont le généreux caractère rehaussait encore le talent, lui proposa de faire son portrait. Il espérait que la notoriété de son nom donnerait à l'œuvre du jeune peintre un retentissement plus grand, et lui permettrait enfin d'atteindre une situation digne de son talent. Il ne se trompait pas. Le portrait eut un succès qui assura la réputation de l'artiste.

Il faut le dire aussi, Gérard, reconnaissant tout le prix du service que lui rendait Isabey, avait peint ce portrait pour ainsi dire avec tout son cœur ; et on s'accorde généralement à reconnaître que, de toutes les œuvres du célèbre peintre, c'est celle-là qui donne l'idée la plus haute et la plus complète de son talent. Isabey y est représenté dans un costume assez familier : une veste et un gilet de velours, des bottes à revers, ses gants et son chapeau dans la main gauche; il tient sa petite fille par la main, et, arrêté sur un palier, s'apprête sans doute à descendre un escalier dont on voit fuir les lignes derrière lui. Il est impossible de mettre plus de naturel, de vérité, d'aisance dans un portrait; on sent que l'artiste a dû s'y arrêter avec amour; les accessoires sont nuls, les ajustements d'une grande simplicité, et cependant ce tableau, car c'est un véritable tableau, arrête forcément les regards : on y sent l'âme d'un peintre.

Le nombre des portraits que l'on doit à Gérard est immense ; sa réputation était universelle et lui attirait des commandes auxquelles il pouvait à peine suffire. Il considérait cependant le portrait comme un genre secondaire, et aurait voulu consacrer plus de temps à la grande peinture ; mais les exigences du public l'en écartaient toujours. Tout jeune encore, il avait collaboré aux portraits de Marat et de Lepelletier; il fut chargé ensuite de celui de Mme Récamier, qu'il représenta, comme l'avait représentée David, après le

bain, mais dans une pose différente de celle de l'ébauche de



M. DE TALLEYRAND, PAR GÉRARD.

son maître. Gérard, quoi qu'il en eût, était désormais condamné aux portraits ; il fut forcé d'en remplir encore la

grande toile qui lui fut commandée pour représenter la *Bataille d'Austerlitz*. Mais comme il les y encadra magnifiquement! Les blessés râlant, les prisonniers stupéfaits et admirant, l'état-major formé en groupe, Rapp arrivant au grand galop pour annoncer le gain de la bataille, et au milieu, Napoléon, calme, froid, immobile. On sait que Gérard avait d'abord figuré cette scène sur une toile que déployaient quatre grandes figures allégoriques : l'Empereur les fit retrancher en disant qu'Austerlitz « n'était pas une victoire de théâtre ». Napoléon avait ses idées en art, on le voit ; et les idées du conquérant ne sauraient être les mêmes que celles du peintre chargé d'illustrer ses exploits.

A la Restauration, Gérard faillit être entraîné dans la proscription qui frappait son maître David ; les envieux de son grand talent cherchèrent dans son passé quelque chose qui pût le salir ; on l'accusa d'avoir fait partie du tribunal révolutionnaire, et participé ainsi à la mort de la reine. Après 1814 et 1815, c'était là une accusation terrible. La vérité est que David, pour mettre son élève à l'abri du service militaire, l'avait fait nommer juré du tribunal révolutionnaire ; mais là, Gérard fut épouvanté de la terrible responsabilité qu'il encourait, et feignit constamment des infirmités pour se faire dispenser de son service. Au reste, ces rapports ne nuisirent en rien au crédit de Gérard ; il conserva la faveur de la cour, et le roi Louis XVIII lui demanda son portrait. Gérard représenta le monarque assis dans son cabinet des Tuileries, devant une petite table chargée de livres, et ayant dans le regard quelque chose de cette fierté qui fut en effet l'une de ses principales qualités. Ainsi le portrait triomphal des XVIIe et XVIIIe siècles revenait pendant le XIXe, même quand il s'agissait des rois, aux caractères plus modestes du simple et du vrai.

Mais si Gérard conservait la faveur royale, il perdit un jour celle du public, ce qui était plus grave. Si son nom fut toujours entouré de la plus respectueuse déférence, il ne tarda pas néanmoins à être débordé par la nouvelle école

qui naissait alors. Il le sentit et se résigna, montrant ainsi plus de force de caractère que le malheureux Gros, son rival de gloire, qui ne put survivre à son influence; mais après la révolution de juillet, il ne crut pas devoir conserver le titre de *peintre du roi*, qui lui avait été donné par la Restauration; il s'en démit par une lettre digne et assista stoïquement, pendant sept années, aux progrès de l'école nouvelle qui, peu à peu, effaçait et supplantait celle dont il avait été une des plus grandes illustrations. Il mourut le 8 janvier 1837, conservant jusque dans son agonie la pensée et l'amour de son art.

La notice publiée sur Gérard par son neveu désigne parmi ses œuvres 250 portraits en pied, en buste ou à mi-corps. Outre cette notice, les ouvrages de MM. Charles Lenormant et Henri Delaborde font connaître dans tous ses détails la vie, l'influence, l'œuvre de ce grand artiste. Citons seulement ici ses principaux ouvrages, avec ceux que nous avons déjà signalés : les portraits du *Premier Consul*, de Napoléon dans son cabinet, de Napoléon en costume du sacre, de l'impératrice Marie-Louise, de Joseph Bonaparte, de Charles X, de la duchesse de Berry, de Talleyrand, de Canova, de Talma, de Mme de Staël en *Corinne*.

La faveur dont Gérard jouit pendant presque toute sa vie, en le détournant trop souvent de la voie qu'il voulait suivre, faillit devenir fatale à son talent; il le reconnaissait d'ailleurs lui-même. « J'ai fait fausse route, disait-il. Une porte s'ouvre devant soi et laisse entrevoir des murs dorés, de l'éclat; cela vous séduit, on se précipite de ce côté et l'on tourne le dos à une autre porte derrière laquelle était la gloire. » — « Il avait fait les portraits de presque tous les rois et toutes les reines de l'Europe, dit à son tour Charles Blanc; les hauts dignitaires de l'Empire briguaient la faveur d'être peints de sa main; et après les événements de 1814, lorsque les rois, les princes, les généraux des puissances alliées vinrent à Paris, tous voulurent recevoir la célébrité qui semblait être un privilège attaché à son pinceau. Ainsi,

malgré le désir et l'espérance qu'il conservait toujours d'acquérir une vraie gloire, sa réputation de peintre de portraits pesait fatalement sur lui. Son atelier s'était transformé en une sorte de manufacture où il était obligé de recourir à des mains étrangères pour satisfaire avec promptitude à toutes les demandes. » Ce n'était cependant pas que l'artiste eût pour ses modèles ces complaisances outrées qui marquent la faiblesse ; loin de là, il montra toujours la plus louable fermeté, la plus noble indépendance ; mais comment arriver à produire des œuvres durables, lorsqu'on est obligé de consacrer presque tout son temps à des portraits rapidement faits ? On peut dire que la réputation même de Gérard a nui beaucoup à l'avenir de son nom ; mais si l'on veut tenir compte des difficultés qu'il éprouva toujours à se mettre sérieusement à l'œuvre, on trouve en même temps dans ses portraits un charme si grand, une telle habileté, des qualités si capitales qu'on est forcé de s'incliner devant ce prodigieux talent et de placer Gérard au rang de nos peintres les plus grands.

A côté de Gérard se place naturellement son camarade d'atelier, son digne émule, *Antoine-Jean Gros*, le grand peintre de l'épopée impériale.

David n'avait fait, en effet, que prendre la tête du mouvement en remettant à la mode le genre historique et en se donnant pour tâche de reproduire les grands événements de son temps. Ses rivaux et ses élèves suivirent la voie nouvelle qui s'ouvrait devant eux. Quelle bonne fortune pour des artistes ! Ils n'avaient pas à chercher l'inspiration, elle leur arrivait avec la feuille du jour ; ils n'avaient plus besoin d'emprunter des sujets mille fois répétés à l'histoire des Grecs et des Romains, ou à une mythologie morte depuis deux mille ans : l'art devenait créateur avec la nation. La France, à l'exemple des républiques antiques, avait alors son sénat, son forum, ses comices, ses Démosthènes, ses Cicérons et ses Césars : là s'agitait un nouveau peuple-roi qui, sur les ruines du monde féodal, célébrait une fête perpétuelle de la

Liberté et de la Victoire! De pareils spectacles ne pouvaient laisser indifférents aucun de ceux qui en furent les témoins : aussi avons-nous vu tous les peintres, saisis comme d'un vertige de gloire, abandonner momentanément leurs genres habituels pour s'essayer à retracer, sur de grandes toiles historiques, les événements mémorables qui se passaient sous leurs yeux. Carle Vernet laisse inachevés ses chevaux et ses jockeys étiques; Prudhon et Girodet renoncent aux dieux de la fable pour le seul dieu qu'on reconnût alors, l'Empereur; nous allons voir Gros monter à cheval et suivre les armées pour étudier de plus près et rendre plus fidèlement les grandes batailles dont Napoléon et lui nous ont légué les noms immortels.

L'homme extraordinaire qui régnait alors sur un pays dont il était à peine citoyen, général à vingt-quatre ans, consul à trente, empereur à trente-quatre, devait certainement faire une impression profonde sur tous les hommes et aussi sur tous les artistes qui purent le voir et l'approcher. Nous suivrons avec l'histoire le peintre fidèle de Napoléon et de ses batailles dans cette étude persistante de vingt années.

Gros était fils d'un peintre obscur : il entra de bonne heure dans l'atelier de David, qui le distingua bientôt et se résolut à l'envoyer en Italie, lorsqu'il crut n'avoir plus rien à lui apprendre par lui-même. Mais ce n'était pas chose facile et sans danger que de quitter la France pendant la Révolution. Gros l'essaya à ses risques et périls; par l'influence de David, il avait obtenu un passeport; mais, arrivé à Gênes, il s'aperçut qu'il lui serait bien difficile d'arriver jusqu'à Rome au milieu du mouvement des armées; il résolut tout simplement de se mettre à la suite de l'armée française.

Le temps avait marché; le général Bonaparte venait de prendre le commandement de l'armée d'Italie; le jeune peintre obtint de lui la permission de suivre l'état-major. Gros voulait être peintre d'histoire; mais on comprend facilement que, dans un pareil milieu, il lui était difficile de suivre ses

goûts et d'entreprendre des ouvrages de grande dimension; il fit des portraits, et qui plus est, des portraits en miniature. « N'est-ce pas plaisir, dit à ce sujet Charles Blanc, que de voir un peintre tant vanté depuis pour l'audace, la largeur et la verve de l'exécution, commencer par une peinture si éloignée des inclinations de sa main et de son génie? » Les miniatures dans lesquelles s'essayait alors Gros étaient d'ailleurs plus grandes que ce genre ne le comporte habituellement; elles étaient peintes à l'huile sur taffetas, et collées sur une glace qui leur tenait lieu de vernis. Il peignit ainsi Masséna et un grand nombre d'officiers de l'état-major.

Mais c'était surtout le général Bonaparte dont les traits tentaient le pinceau de Gros; il le représenta une première fois franchissant le pont d'Arcole au milieu des balles, fier, ardent, enivré, tenant en main le drapeau tricolore, et montrant à ses soldats le point où se décidera la victoire. Tout ce tableau est consacré au mouvement, à la vie, à l'action: le jeune général se précipite hardiment au-devant des périls et jette son épée glorieuse dans la balance du destin. L'esquisse de ce portrait plut fort à Bonaparte; dès ce jour, son amitié fut assurée au peintre, qui fut nommé *inspecteur aux revues* (?) et membre de la commission chargée de recueillir les tableaux, statues et objets d'art que l'armée envoyait à Paris à chaque victoire.

De tous les artistes de cette époque, de tous ces peintres de batailles et de triomphes, de sièges de villes et de pompes impériales, Gros eut plus qu'aucun autre le sentiment juste de cette Iliade empanachée et fastueuse, mais où la parade n'excluait pas la véritable grandeur. Après la campagne d'Italie, il fut chargé de célébrer aussi les exploits de la campagne d'Égypte, et l'histoire du portrait doit s'en féliciter, car le peintre mit des portraits dans tous ses tableaux d'histoire : c'est Junot à la *Bataille de Nazareth*, c'est Bonaparte à la *Bataille des Pyramides*, c'est Bonaparte encore dans les *Pestiférés de Jaffa*, où la belle et sereine figure du général en chef contraste si heureusement avec les expressions de

désespoir, de souffrance et d'effroi qu'on remarque autour de lui ; il a mis le portrait de Murat dans la *Bataille d'Aboukir ;* enfin, il a su laisser l'histoire fidèle, tout en la faisant épique. Gros, élève de David, ressentait profondément l'influence de ce réformateur de génie ; toutefois, il s'écartait un peu du genre que son maître avait imposé à cette époque ; il peignait des académies, mais des académies vêtues ; il trouvait le moyen d'allier la grandeur à la vérité et d'habiller l'héroïsme à la mode de son temps ; chose du reste facile, à lui qui coudoyait les héros.

Mais, au milieu d'eux, Gros suivait toujours avec la prédilection d'une admiration véritable son héros suprême, couronné, depuis son retour d'Égypte, par la main de la victoire. Cependant, notre peintre n'était pas un flatteur, et ce n'est pas lui qui nous a transmis alors l'image impériale du nouveau César. David, Gérard, Guérin, Isabey s'en disputent l'honneur : leur pinceau nous l'a transmis à l'envi dans ce comble de puissance et de gloire, le laurier sur le front, le manteau d'hermine sur les épaules. Gros, il faut lui rendre cette justice, aimait moins en Napoléon le soldat heureux que l'homme dont il avait pu apprécier les grandes qualités : il ne craignit pas de l'affirmer quand, ayant à peindre l'Empereur visitant le champ de bataille d'Eylau, il lui fit les yeux désolés et les mains levées au ciel, comme si le vainqueur eût demandé à Dieu de lui pardonner sa victoire.

A ce moment, dix ans seulement se sont écoulés depuis la campagne d'Italie ; mais l'ancien général d'Arcole est complètement transformé. Ses longs cheveux noirs ont disparu, sa maigreur si énergique a fait place à une quasi-obésité : il vieillit avant l'âge, il s'affaisse sous le poids de ses prospérités. Singulier rapprochement de l'histoire ! Cet homme extraordinaire a eu dans sa vie si courte deux physionomies bien distinctes : il a représenté successivement, aux yeux comme à l'esprit, la grâce forte et virile des premiers Romains et la lourde sensualité de leurs derniers empereurs. Il touche à sa fin. Bientôt il entrera dans une nouvelle et der-

nière phase, où il subira des revers aussi terribles que son élévation avait été éclatante : son dernier supplice sera l'isolement, à lui qui avait régné sur quarante millions de sujets! Aussi les arts n'ont-ils pu nous conserver, d'après nature, les traits du grand Empereur captif à Sainte-Hélène; mais sa figure était alors légendaire, et ceux qu'a inspirés cette douloureuse agonie, pour rendre fidèlement le célèbre exilé, n'ont eu qu'à consulter les souvenirs et les regrets de tout un peuple que ses malheurs lui avaient ramené.

Cette période de la vie de Gros est féconde en œuvres de mérite, et notamment en portraits. Citons parmi les plus beaux celui du général Lasalle, qui est certainement une de ses meilleures productions. Nul n'a jamais mieux exprimé la force, l'élégance, la bravoure; l'artiste qui avait passé sa jeunesse au milieu des camps était fait pour comprendre l'héroïque et brillant cavalier « dont le courage ressemblait à un ouragan ». Son portrait de Chaptal est aussi une œuvre de premier ordre. Citons encore, au hasard de la plume, les portraits du roi de Westphalie, de Gros dans sa jeunesse, miniature précieuse qui a été attribuée tantôt à Gros lui-même, tantôt à Mme Carbonnet; une ébauche du portrait de Mme Gros; le jeune Beauharnais; Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, en costume royal; Murat; une esquisse du portrait de Louis XVIII, etc.

Il semblerait qu'entraîné depuis vingt ans à la suite du conquérant, Gros dût, en le perdant, perdre aussi ses inspirations et sa force. Il n'en fut rien, tant le grand artiste savait mettre d'expression dans toutes ses figures, quelles qu'elles fussent, et faire de ses toiles immenses des ensembles, de magnifiques portraits ennoblis de la grandeur et de la majesté d'une scène historique. Sous la Restauration, Gros, réduit à admettre cet éclectisme de l'art dont on ne peut du reste faire un reproche ni à lui ni à aucun de ses émules; forcé de remplacer, dans la coupole du Panthéon, Napoléon par Louis XVIII et le roi de Rome par le duc de Bordeaux, Gros n'interrompit pas cependant la liste glorieuse de ses

chefs-d'œuvre. Qui n'a vu, qui n'a admiré, au moins d'après la gravure, le tableau où il a reproduit la scène nocturne du 19 mars 1815 au palais des Tuileries? Toute la toile est remplie de gestes de douleur, de cris, de larmes, prêtés aux figures les plus différentes, exprimés par les attitudes les plus diverses; et le merveilleux de cette disposition, c'est que tout ce mouvement converge vers un personnage impotent, lourd, épais, vêtu d'un costume grotesque, — et à qui, malgré toutes ces difficultés historiques, l'artiste a su conserver entièrement la noblesse et la dignité d'un roi.

Gros avait été ménagé, puis favorisé par la Restauration; Charles X l'avait fait baron; mais il eut la douleur de survivre à sa réputation. Comme Gérard, il se vit débordé par l'école nouvelle; mais il n'eut pas comme lui la philosophie de supporter sa disgrâce. Gros, qui, dans sa jeunesse, avait inauguré le réalisme, voulut protester dans ses derniers jours contre le mouvement artistique qui entraînait la jeune génération; il se ressouvint des leçons de David, voulut revenir en arrière, et, voyant la faveur publique se retirer de lui de plus en plus, il tomba dans une sombre mélancolie qui le conduisit au suicide.

Ce fut dans la nuit du 25 au 26 juin 1835 qu'il alla se donner la mort dans un étang du bois de Meudon; et il arriva alors que ceux qui la veille encore l'accablaient de railleries, ou qui déploraient sincèrement sa chute, tout en la trouvant justifiée, n'eurent plus assez d'éloges le lendemain pour l'illustre peintre qui nous a légué tant d'œuvres de premier ordre; tant il est vrai que trop souvent justice n'est rendue aux hommes de talent que lorsque la mort est venue éteindre leur génie et glacer leur main.

Nous disions tout à l'heure que la figure de Napoléon s'imposait à tous les peintres de son temps; nous en trouvons un exemple dans la vie d'un artiste qui ne s'adonna pourtant jamais au portrait. Un des quatre *barons* de la pein-

ture[1], l'auteur de *Marcus Sextus* et de *Didon*, *Pierre Guérin*, qui fut plutôt l'ami de la Restauration que de l'Empire, tout en peignant un portrait superbe de la Rochejacquelein, la tête ensanglantée et entourée d'un drapeau qu'il tient à la main, ne résista pas au désir de représenter le vainqueur du Caire. Ce qui fait, du reste, l'originalité de son tableau, c'est qu'à l'encontre de Girodet, qui avait peint la révolte, Guérin peignit l'apaisement, et représenta, digne et sévère jusque dans la clémence, le général faisant délier les chaînes de mamelucks qui l'implorent.

Guérin était le plus jeune de cette génération de peintres : quoiqu'il sortît de l'atelier de J.-B. Regnault, il appartient par son style à l'école pure et classique de David. Cette école était alors dans son plus beau rayonnement. L'inspiration antique, renouvelée par l'influence de la période révolutionnaire, régnait sur l'art comme sur la littérature : on croyait, après les efforts faits pour rendre fidèlement la nature, être arrivé par là même à la perfection absolue et reproduire des types désormais immuables du beau. Mais comme il est de règle, parmi les hommes, que chaque génération ait des goûts différents de celle qui l'a précédée, l'heure approchait où David et ses élèves allaient céder le pas à l'école nouvelle à laquelle nous avons déjà fait allusion en parlant de Gérard et de Gros, école qui s'appela *réalisme* dans l'art, comme elle s'appelait *romantisme* en littérature et en poésie.

Il y aurait des volumes à écrire sur l'origine commune du réalisme et du romantisme, qui, après des luttes violentes, vainqueurs enfin de la tradition, gouvernent aujourd'hui nos artistes et nos poètes, en attendant qu'ils fassent place eux-mêmes à un style et à un esprit encore inconnus, ou du

1. Les trois autres étaient Gros, Gérard et David lui-même. Le titre de baron donné à David par Napoléon a été conservé par sa famille : son fils fut sous-préfet dans l'un des derniers départements réunis par Napoléon, celui des *Bouches-de-l'Elbe;* son petit-fils est le baron Jérôme David.

moins, s'ils existent, encore mal définis par leurs premières tendances. Pour ne parler que du réalisme, qui rentre seul dans notre sujet, il est certain que les événements de l'histoire contemporaine ont été pour quelque chose dans sa naissance. Si David avait trouvé chez ses contemporains l'admiration et l'amour des anciens, et n'avait eu qu'à transporter sur la toile l'expression d'idées alors communes à tous, il n'en était plus de même après 1815. La Charte octroyée ne ressemblait à rien d'antique, et le vieux monde s'était tout entier renouvelé, en un quart de siècle. Les modes, fort importantes à considérer pour les peintres de portraits, étaient entièrement changées : à la poudre et aux perruques avaient succédé les cheveux courts, aux costumes multicolores de l'ancien régime les vêtements noirs, réservés, avant la Révolution, aux seuls bourgeois. Enfin c'était surtout l'esprit public qui s'était modifié. Tant d'événements grandioses ou terribles avaient mûri les caractères et donné naissance à une race active et chercheuse dont l'ambition touchait à tout, dont le courage ne craignait rien : c'est cet esprit qui a donné sa marque à toutes les œuvres de ce temps ; nous le trouvons dans les toiles brossées, dans les couleurs tapageuses de Géricault, de Charlet, de Delacroix, de tous les maîtres de l'école réaliste moderne.

Géricault, dont le nom se présente le premier sous notre plume, donne lieu à une discussion dans laquelle il faut que nous entrions tout d'abord. On a prétendu, on nous a soutenu à nous-mêmes que Géricault n'était pas un portraitiste, et qu'il était impossible de le comprendre dans une *Histoire du portrait :* c'est une erreur profonde et absolue. Il est bien vrai que Géricault, élève de Carle Vernet et de Guérin, fut, comme son premier maître, principalement peintre de chevaux, et deux de ses grandes œuvres l'attestent ; mais en dehors de ce genre habituel, il s'est plusieurs fois exercé à peindre le portrait ; avec quel éclat, nul ne l'ignore. Le *Chasseur de la garde,* en effet, n'est que le portrait d'un officier

de cette arme, et de ce fait connu on peut conclure que son célèbre pendant, le *Cuirassier blessé,* est un portrait aussi; quant au *Radeau de la Méduse,* il n'est personne qui ne sache que c'est une collection de portraits habilement et dramatiquement groupés dans un épisode terrible, et tous les Parisiens ont connu l'un des modèles de Géricault, le libraire Corréard, qui avait survécu à l'agonie du légendaire radeau. En présence de pareilles preuves, il est singulier de prétendre encore qu'on ne connaît pas de portraits signés de Géricault; nous n'insisterons donc pas davantage, et nous rappellerons seulement dans quelles conditions sont nées les trois œuvres maîtresses qui ont fait de Géricault l'un des grands peintres de notre temps.

Géricault fut bien un *réaliste,* quoique le mot n'existât pas de son temps. Toute son œuvre présente un caractère marqué de réaction, et pour ainsi dire de protestation contre cette école de David, qu'on appelait alors assez ambitieusement l'*école française*, comme si le Poussin, Lebrun, Lesueur, Largillière eussent dû être rayés du livre d'or des artistes français. C'est même dès ses plus jeunes années que Géricault affirma un style qui promettait d'être aussi animé et aussi violent que celui de David était resté calme et pur. Le *Chasseur de la garde,* exposé en 1812, fut comme un coup de tonnerre sur l'horizon serein de la peinture officielle. Et pourtant, nous l'avons dit, ce tableau si discuté n'était qu'un portrait; mais comme l'artiste avait su y grandir la scène et franchir les bornes étroites où son sujet semblait devoir l'enfermer! Quel chant de triomphe que cette toile remplie par un officier qui s'élance au combat sur un cheval impétueux, cabré par un mouvement superbe! Le *Chasseur de la garde,* c'est 1812, c'est l'empire français devenu, comme le voulait son fondateur, l'empire d'Occident; c'est Napoléon obéi de la Baltique aux colonnes d'Hercule, et de l'île de Seyn à l'île d'Ithaque; c'est l'Europe aux trois quarts française, les plus vieux trônes détruits ou ébranlés, et leurs derniers titulaires s'inclinant devant le peuple français comme le monde antique devant le peuple romain.

Après les succès vinrent les revers; après le *Chasseur de la garde, le Cuirassier blessé,* saisissante image de la défaite d'un peuple encore si grand dans son malheur. Enfin quand l'écroulement fut complet, quand Géricault n'eut plus pour inspiratrice cette muse des batailles qui, par deux fois, avait si bien dirigé son jeune pinceau, il chercha ailleurs les drames nécessaires à son vigoureux génie, et fit *le Radeau de la Méduse ;* puis, ayant produit à trente-quatre ans trois chefs-d'œuvre qui devaient rendre son nom immortel, il jugea sa tâche finie et s'en alla de ce monde. Sans être particulièrement peintre de portraits, Géricault en a laissé plusieurs, entre autres celui de *Royer-Collard,* qui appartient à M. Andral, et son propre portrait, qui se trouve dans la collection de M. Alexandre Dumas. On peut citer encore le portrait du *lieutenant Dieudonné* (collection de M. Rothan) et celui d'*Alfred de Dreux et de sa sœur* (collection de Mme Becq de Fouquières).

Bien différente fut la destinée de son ami *Horace Vernet,* le dernier de cette famille illustre qui avait déjà donné à la France deux artistes d'un grand talent. Horace Vernet fut peintre d'histoire, de batailles, de genre, de portraits; il fut directeur de l'école française de Rome; il a joué un rôle considérable, occupé de hautes situations, dépensé une somme énorme de talent, et n'a peut-être exercé, artistiquement parlant, aucune influence. Artiste populaire avant tout, Horace Vernet, au rebours de ses devanciers, chercha toujours l'anecdote plutôt que la véritable histoire, la légende plutôt que la réalité. Charlet et lui jouèrent pendant longtemps à qui composerait le mieux une figure humaine avec un petit chapeau posé sur une redingote grise; puis un jour, entendant dire qu'on allait renouveler en Afrique les exploits des *Victoires et Conquêtes,* Horace Vernet se donna une tournure militaire et partit pour la colonie, où des bulletins enthousiastes le désignèrent d'avance à l'admiration et au respect des troupes. Il y peignit ou crayonna

d'une main vaillante le général à la revue et le fantassin à la maraude, et rapporta chez nous toute une galerie colorée vivante, actuelle, mais plus remarquable par la verve que par la grandeur.

Horace Vernet a été fort goûté dans le portrait : une de ses œuvres dans ce genre a même eu un grand retentissement. Nous voulons parler du portrait du *Frère Philippe,* supérieur des frères de la doctrine chrétienne. Sur ce portrait, les avis sont des plus partagés. Les uns le tiennent pour excellent, le considèrent comme une œuvre digne de nos meilleurs maîtres; les autres, sans le déclarer absolument mauvais, mettent cependant beaucoup de restrictions dans les éloges qu'ils en peuvent faire. Nous sommes tenté de nous ranger au premier de ces avis. Le portrait du frère Philippe nous paraît une œuvre originale et puissante : l'application de cette figure noire sur le fond blanc d'un mur forme un contraste qui saisit heureusement l'œil.

On cite aussi, parmi les meilleurs portraits dus à Horace Vernet, ceux de M. Chauvelin, de MM. Madier de Montjau père et fils, de M. Anisson-Duperron. Il a laissé enfin un grand nombre de portraits militaires.

C'était le temps où le roi Louis-Philippe, ayant consacré le palais de Versailles *à toutes les gloires de la France* (solécisme qui a pris place dans la langue), appelait les artistes de son temps à concourir à la décoration de ce Panthéon national. Certes, quoique les tableaux de Versailles représentent tous des sujets historiques, tous ne contiennent pas de véritables portraits, puisque les peintres convoqués à ce travail eurent à retrouver et souvent à imaginer les grands hommes des siècles passés; mais les ordres du roi n'en ont pas moins poussé plusieurs de nos meilleurs artistes à cultiver le genre du portrait, et nous saluons au passage cette heureuse initiative, en rappelant les noms des principaux de ces peintres et les plus remarquables de leurs œuvres.

A côté de Gros, qui a fourni au musée de Versailles les

portraits de Masséna, Victor, Lasalle et Rapp, nous y trouvons *Auguste Couder,* représenté par les portraits célèbres de Maurice de Saxe et de Luckner, considérés comme très remarquables, bien que l'auteur n'ait jamais pu voir ses modèles. Court a donné à Versailles les portraits de La Fayette, de l'amiral Duperré, du maréchal Valée; Robert Lefèvre, celui d'Oudinot; enfin Winterhalter, le peintre des rois et surtout des reines, y a placé le portrait de Louis-Philippe et ceux des membres de la famille royale. Cette fécondité n'a rien qui doive étonner. L'heure était propice à la mise en œuvre d'une idée aussi grandiose que celle d'un musée comme Versailles : la France, fatiguée par vingt-cinq ans de guerre extérieure ou intérieure, ne songeait alors qu'à s'en délasser dans les pacifiques travaux des lettres et des arts. Les secousses même qu'elle avait reçues semblaient lui avoir donné une activité plus grande : elle était comme une terre dont un récent labour a renouvelé la fécondité. C'est ainsi que nous allons voir trois grands artistes, Léopold Robert, Ary Scheffer, Paul Delaroche, naître et se développer presque en même temps.

Encore un peintre qui s'est réfugié dans le suicide. *Léopold Robert* s'est tué par amour, disent les uns; par remords religieux, disent les autres; à ne consulter que la nature humaine, il est plus vraisemblable que ce fut par amour. Il ne s'est pas élevé aussi haut que les David, les Gros, les Gérard; c'était un talent tout original, tout personnel. Sa vie ne fut pas heureuse. Malgré les vives recommandations de Gérard, qui l'avait pressenti et qui lui témoignait de l'affection, il ne put obtenir le prix de Rome, dont sa qualité d'étranger l'écarta : en effet, la principauté de Neufchâtel, sa patrie, avait été rendue à la Prusse par les traités de 1815. Pourtant un ami généreux lui ayant fourni délicatement les moyens de se passer du concours de l'État, le jeune peintre put visiter l'Italie, qui lui inspira ses tableaux les plus célèbres.

Léopold Robert a fait un certain nombre de portraits, qui étaient, dit Charles Blanc, « marqués à l'empreinte d'une vérité énergique et simple ». Malheureusement, il ne nous a pas été donné d'en voir un seul; nous ne pouvons donc que citer, d'après l'*Histoire des peintres*, le portrait en petit de M. Odier; celui de Napoléon-Louis-Bonaparte, fils de la reine Hortense et frère aîné de l'empereur Napoléon III; ceux de lord Drummond et de deux de ses amis; ceux des filles de la comtesse de Celles, et enfin celui de l'artiste par lui-même.

Ary Scheffer a fait beaucoup de portraits : les plus célèbres sont ceux de Talleyrand, de Rossini, de Dupont (de l'Eure), de La Fayette, de Schonen, du duc d'Orléans, de Béranger, d'Alexandre Delaborde, de David d'Angers, d'Odilon Barrot, de Lamennais, de Daniel Manin; parmi les femmes, qui devaient tenter plus particulièrement son génie doux et rêveur, il faut citer les portraits de la reine Marie-Amélie, de Mme Guizot mère, de Mme Scheffer mère, de Mme Heine. Mais si ce génie était doux, il avait aussi une inspiration profonde et forte, quelquefois un peu sombre et souvent triste, qui est une exception dans l'histoire de l'art français. Aussi, en parlant d'Ary Scheffer, faut-il se souvenir, pour le comprendre, de son origine germanique. Homme du Nord, il s'est laissé aller à la rêverie nuageuse et quelquefois sublime du pays de Gœthe. Il n'a pas les caractères qui distinguent notre école nationale. C'est un mystique.

Au contraire, Paul ou plutôt *Hippolyte Delaroche*, puisque tel est son vrai nom, est bien un Français, positif et réel : c'est le peintre de la bourgeoisie triomphante du XIXe siècle, peintre secondaire, quoique brillant, de personnages secondaires. Son premier héros fut le dernier dauphin de France, ce duc d'Angoulême qui subit tous les retours de l'étrange fortune des Bourbons. Né au milieu des splendeurs du trône, grand-prieur de France à l'âge d'*un an*, puis exilé pendant tout le temps que durèrent la Révolution et l'Empire, ce prince français n'avait, à trente-neuf ans,



M. DE PASTORET, PAR PAUL DELAROCHE.

jamais eu la main dans les affaires de la France. On lui donna le commandement d'une armée, quand le gouvernement de la Restauration se mit à rechercher la gloire militaire et voulut rendre à nos armes quelques-uns de ces triomphes auxquels Napoléon les avait habituées. La dynastie avait besoin de victoires : et l'on chargea Paul Delaroche de peindre la prise du Trocadéro, principal exploit du prince généralissime. Le tableau qu'il en fit est d'un effet juste et simple; l'artiste a tiré tout ce qu'il pouvait d'un pareil sujet; mais il était voué aux petites scènes et aux petites figures de l'histoire, et resta toujours fidèle à cette singulière destinée.

Quand, en effet, Paul Delaroche quittait le genre qui lui a inspiré des morceaux achevés, comme ses portraits de Guizot et de Pastoret, il cherchait l'intérêt et l'émotion dans des anecdotes historiques, et s'efforçait de rendre le caractère de ses personnages par un épisode de leur vie. Ici, Richelieu mourant traîne au supplice ses dernières victimes; là, Mazarin, également près d'expirer, reçoit toute la cour de France à son lit de mort. Disons à la louange de Paul Delaroche qu'il n'épargnait rien pour arriver, dans ces petites toiles, à la plus complète exactitude. On sait qu'il n'hésita pas, pour rendre Charles Ier, à copier la tête de ce prince d'après le célèbre tableau de Van Dyck; portrait réussi d'un portrait célèbre.

Avec ces trois peintres, frères par l'âge comme par le talent, nous sommes revenus à l'école classique ou pseudo-classique qui continuait David : le chef incontesté de cette école était alors *Ingres*, qui donna au portrait moderne son véritable caractère, et eut le singulier courage, en plein XIXe siècle, de rester absolument fidèle aux traditions de l'école. Aussi son nom évoque-t-il encore aujourd'hui le souvenir des discussions passionnées qu'il a soulevées : les réalistes, de son vivant même, l'ont traité avec le dernier mépris, sans qu'Ingres leur répondît jamais autrement que par de

nouvelles œuvres, toujours dues au même pinceau correct et sévère. Son portrait de Cherubini est dans ce genre un modèle d'expression et de pureté : rien de simple et de grand à la fois comme la figure pensive que l'artiste a donnée au



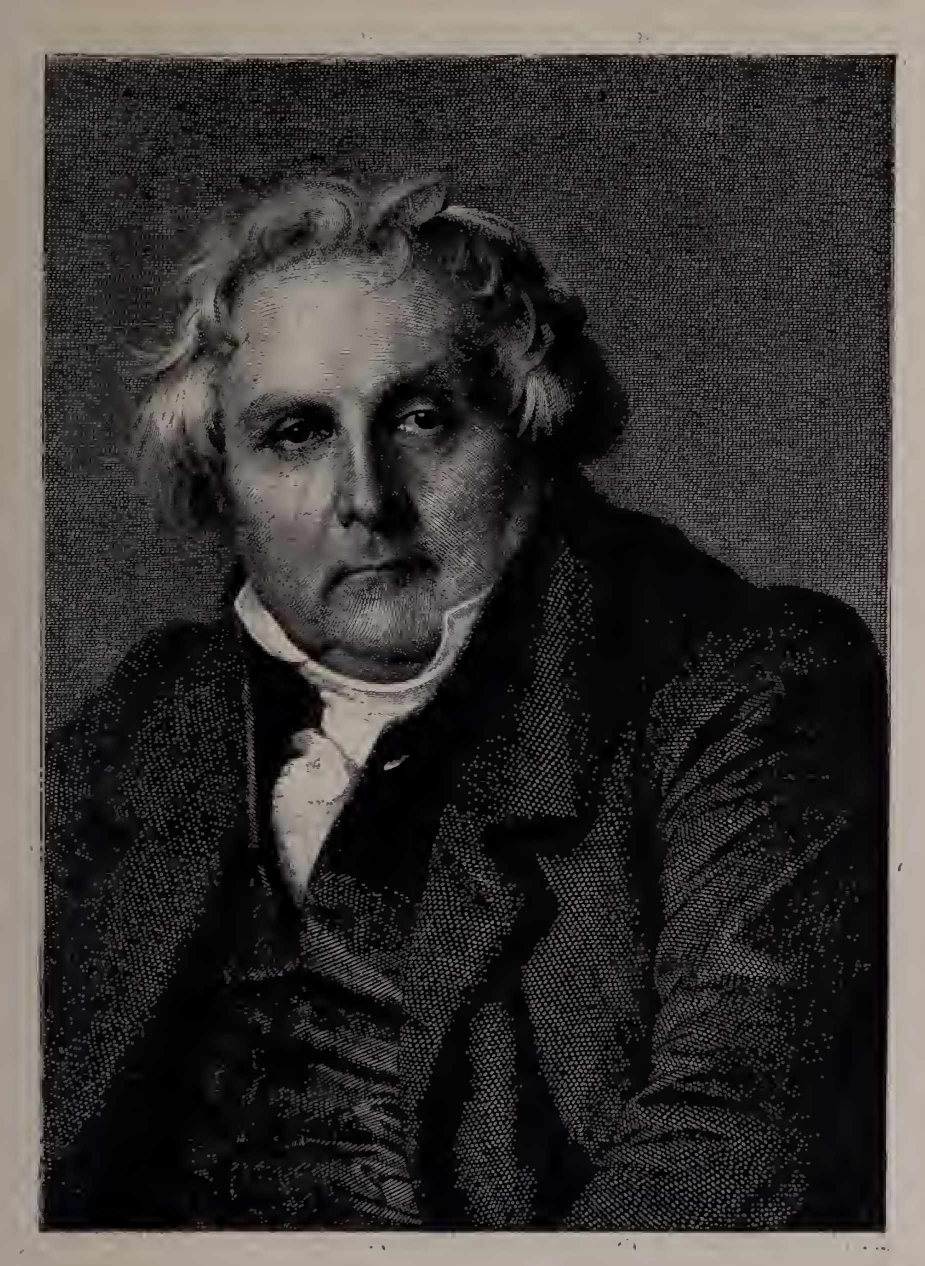
INGRES, DESSIN PAR LUI-MÊME.

compositeur. Assis et discrètement enveloppé d'un manteau, Cherubini écoute la voix de la Muse qui chante en lui, et qu'une fiction hardie du peintre a rendue visible. La déesse a la physionomie calme et grave des statues antiques ; de sa main gauche elle tient la lyre, et la droite s'avance sur la tête

du musicien comme pour la consacrer. On peut reprocher, on a déjà reproché à cette figure d'être trop réelle et trop tangible, et il faut ajouter que ce tableau a beaucoup souffert des injures du temps, qui a respecté la plupart des œuvres du peintre d'Homère.

Peut-on juger, doit-on juger Ingres d'après ce portrait? Non. Dans cette composition, la figure de la Muse soutient l'inspiration et permet à l'artiste d'arriver à l'idéal à force d'exactitude : cette blanche déesse relève l'habit sombre du compositeur et l'enveloppe de poésie et de mystère. La tâche du peintre s'en trouve plus facile; on pourrait du moins le soutenir. Si Ingres n'avait peint que le portrait de Cherubini, on pourrait récuser ce témoignage et croire qu'il avait tourné la difficulté au lieu de l'aborder de front. Mais Ingres n'était pas homme à reculer devant les difficultés, loin de là. Le portrait moderne, avec sa simplicité sévère, avec ce costume uniforme et noir, avec ces fonds sans draperies et sans ciel, ce monde bourgeois et prosaïque qui a perdu à la fois les deux traits caractéristiques des deux siècles qui l'ont précédé, la majesté et le sourire, Ingres l'a peint sous toutes ses formes; il l'a calqué, dans toutes ses attitudes, avec une sorte de passion. L'un des portraits dus à Ingres fait bien comprendre ce peintre et son style : c'est celui de Bertin aîné, assis et en redingote, les mains appuyées sur ses genoux. Cette œuvre se recommande par une vérité et une ressemblance morale remarquables : le libéral de la Restauration, la tête un peu relevée, a l'air de jeter à peine un regard vague à côté de lui, et pourtant cette figure plébéienne est pleine de vie et de puissance; sa tête est pensive, ses épaules d'athlète s'élèvent comme pour le combat : c'est la force intelligente. Sans le vouloir peut-être, Ingres a fait du portrait du propriétaire des *Débats* une magnifique personnification du siècle où tous deux ont vécu.

On reproche aux premiers portraits peints par Ingres de manquer de modelé, aux autres de manquer de coloris; ceux dont nous venons de parler ne présentent ni l'un ni l'autre



BERTIN L'AINÉ.

Gravure d'Henriquel Dupont, d'après Ingres.

de ces défauts. On peut signaler encore de lui, comme des œuvres tout à fait supérieures, les portraits de *Molé* et de *Mme d'Haussonville*.

Xavier Sigalon, que ses biographes donnent comme peintre d'histoire et de portraits, est représenté au Louvre par deux toiles qui sont des chefs-d'œuvre; mais nous ne connaissons qu'un seul portrait de lui, c'est celui de Schœlcher père. Le puissant talent de Sigalon le destinait à la peinture d'histoire; il lui donna la force de copier le *Jugement dernier* de Michel-Ange, tâche colossale dont il ne fut pas écrasé. Sigalon d'ailleurs est mort relativement jeune: il n'avait que quarante-neuf ans lorsque le choléra l'emporta; il était alors à Rome, où se trouve son tombeau.

A la même génération appartient un peintre que sa longue carrière a fait notre contemporain, mais que ses principaux travaux classent parmi les artistes de 1830, dans cette école un peu indécise dont nous venons de passer rapidement en revue les principaux représentants, et qui se rattache indirectement à David. En effet, *Léon Cogniet* fut élève de Guérin; il obtint le second prix de peinture en 1815, et le premier en 1817; il fit alors le voyage de Rome. Ces dates montrent suffisamment quelle influence les classiques durent exercer sur le talent naissant du peintre. Cogniet fut le contemporain de David, de Girodet, de Lethière, de Gérard; mais il assista aussi à l'évolution de l'art français avec Gros et Prudhon; il en vit la transformation complète avec Géricault; et dès que le mouvement réaliste se fut accentué, il suivit la voie nouvelle, timidement sans doute, mais avec une entière bonne foi. Alors que Gros, ne pouvant remonter le courant et ne voulant pas abdiquer, terminait misérablement une carrière illustre, Cogniet, avec moins de passé et plus d'avenir, sut comprendre et profiter. Aussi sa carrière fut-elle brillante, et a-t-il laissé des élèves dont les noms lui font honneur.

Léon Cogniet a produit peu d'ouvrages, malgré son

extrême longévité. Il apportait un soin excessif à tous ses travaux, et n'était jamais entièrement satisfait de lui-même.



LACORDAIRE, DESSIN D'H. FLANDRIN.

Ses portraits les plus remarquables sont ceux du maréchal Maison et de Louis-Philippe dans sa jeunesse, qui sont à Versailles; ceux de Pierre Guérin, son maître (1831), de

Granet (1846) et de Mme de Crillon (1852). On cite encore les portraits de la vicomtesse de Noailles, de la duchesse de Luynes, de M. Lutrotte, armateur, de la duchesse de Galliera. Il était de l'Institut depuis 1849.

Il nous reste à compléter ce travail par les noms des derniers de nos portraitistes, des derniers morts, à quelque école qu'ils aient appartenu. C'est ce que nous ferons en peu de mots.

Hippolyte Flandrin, l'un des plus remarquables et des plus applaudis parmi les élèves d'Ingres, continua les sévères traditions du maître, et poussa presque cette imitation jusqu'à la contrefaçon. Il n'est donc pas nécessaire de s'arrêter longuement sur ce reflet exact de l'auteur de la *Source;* on peut dire que l'un de ces peintres a absorbé l'autre. Le portrait en pied de l'empereur Napoléon III, l'une des dernières œuvres de Flandrin, donne l'idée la plus complète de son talent froid, mais juste, dont on retrouve l'expression non moins exacte dans le portrait du *Père Lacordaire,* simple dessin que nous donnons à la page précédente, et dans ceux du *comte Walewski,* du *comte Duchâtel* et du *prince Napoléon,* qu'une exposition récente a permis au public de voir et d'apprécier.

Pendant ce temps l'école réaliste, pressentie par Gros, née sous les doigts hardis de Géricault, s'affirmait de plus en plus, et, naturellement violente et fière, songeait à régenter à son tour la république artistique. Son représentant le plus en vue fut, après Géricault, *Eugène Delacroix*, coloriste chaud et impétueux, mais inégal : du moins n'aimons-nous pas son éternelle couleur violette. Nous n'avons, du reste, pas le droit de nous arrêter longtemps sur cet artiste, révolutionnaire qui n'a pas réédifié, et qui nous a laissé très peu de portraits.

Par contre, l'école réaliste comptait dans ses rangs, il y a quelques années encore, un portraitiste du plus grand avenir. Personne n'a oublié l'effet que produisit au Salon

annuel des Champs-Élysées un grand tableau figurant le général Prim sur un cheval de formes un peu exagérées, nu-tête, dominant une foule en haillons qui l'acclame. L'auteur de cette œuvre magistrale, *Henri Regnault*, nous promettait un grand artiste de plus, et le portrait avait le droit de s'enorgueillir de cette brillante recrue. Tout faisait espérer que le jeune peintre de Prim illustrerait longtemps encore l'art français, quand l'orage qui fondit sur nous en 1870 l'emporta. Henri Regnault est mort les armes à la main, le 19 janvier 1871, en repoussant avec la garde mobile, dont il faisait partie, l'armée allemande qui enveloppait Paris. Quelques jours auparavant, Prim, qui lui avait fourni le sujet d'un chef-d'œuvre, était tombé sous la balle d'un assassin : tous deux étaient victimes de la même grande secousse qui remuait le monde. Mais Henri Regnault, mort à vingt-sept ans, avait déjà vécu assez pour sa gloire, sinon pour la gloire de la France qu'il aurait illustrée encore.

L'histoire de la peinture de portrait doit s'arrêter avec Henri Regnault. Les artistes vivants, en effet, n'appartiennent pas à *l'histoire* mais à la *critique,* qui seule a droit sur leurs œuvres. Nous terminons donc ici cette rapide revue de nos peintres, pour revenir aux dessinateurs et aux sculpteurs de notre temps.

II

DESSIN

Nous revenons avec le XIXe siècle, aux portraitistes dessinateurs, aux *crayons,* que nous avons délaissés depuis qu'ils sont tombés des mains habiles des Dumonstier et des Quesnel. Dans ce travail, en effet, nous n'avons pas voulu faire de divisions arbitraires, et nous n'y avons introduit que des divisions *réelles.* Si nous n'avons pas parlé des dessinateurs du XVIIIe siècle, c'est qu'alors, à proprement parler, il n'y eut pas de dessinateurs.

Sous Louis XVI seulement, les charmantes sanguines de Greuze furent remarquées et obtinrent quelque succès d'estime; mais avant ce moment, tout de transition d'ailleurs, les dessinateurs s'étaient faits rares, parce que les amateurs leur eussent manqué. Le goût du jour était trop fleuri, trop superficiel, disons le mot, trop peu sérieux pour s'attacher au sobre et sévère crayon : par contre, le pastel, cette peinture tendre et fraîche, ce crayon nuageux, a eu les honneurs du XVIIIe siècle; il est né et il est mort avec lui.

Les causes qui renversaient le pastel étaient les mêmes que celles qui avaient tué la peinture de Boucher : la Révolution était inconciliable avec lui. Le temps n'était plus aux rêveries anodines des Berquin et des Florian : l'émeute était dans la rue, la guerre aux frontières, le danger partout. Mais si la pâte tendre de Latour fut dispersée par cet orage, il n'en fut pas de même de l'énergique crayon, si propre, au contraire, à rendre au jour le jour les physionomies grandioses ou sinistres de tous les acteurs de ce terrible drame.

David, dont nous avons signalé, en parlant de la peinture, l'immense influence sur l'art de la Révolution, produisit à cette époque une multitude de dessins. Le temps manquait au grand peintre, alors membre de la Convention et du comité de sûreté générale, organisateur de toutes les fêtes de la République naissante, pour exécuter de grands tableaux, et ce n'était que dans des cas exceptionnels qu'il reprenait ses pinceaux; mais, à défaut de la toile, il avait le papier, et crayonnait l'histoire rapide de ces jours troublés dans des esquisses dont beaucoup ont évidemment été perdues. C'est ainsi qu'il fit les portraits de Bailly, le premier président de l'Assemblée constituante, et de nombre de ses propres collègues de la Convention : Robespierre, Saint-Just, Jean Bon-Saint-André, Prieur (de la Marne), Grégoire, Marie-Joseph Chénier, Boissy d'Anglas; c'est ainsi qu'il demanda leurs secrets même à la mort et à l'agonie, et put retracer à la hâte la figure encore altière de Marie-Antoinette marchant au supplice.

Pour ne négliger d'ailleurs aucun des artistes qui se sont fait remarquer de nos jours par des portraits exécutés au crayon, il faudrait répéter ici les noms de tous les portraitistes que nous avons cités plus haut : il n'est pas un de nos peintres du XIXe siècle qui n'ait simplement dessiné une partie de son œuvre. Nous nous contenterons de rappeler les principaux.

Prudhon faisait ses dessins sur un papier bleu spécial, propre à faire ressortir ses lignes pures et harmonieuses. Signalons ici un singulier défaut de cet artiste. Il donne à tous ses portraits, quels qu'ils soient, une physionomie commune et comme un air de famille. Quand on les regarde avec une certaine attention, on s'aperçoit que cette ressemblance constante est produite par un simple trait qui prolonge le sourcil au delà de la vérité. Rien de plus étrange, d'ailleurs, que les rapprochements qu'amène ce défaut. Le dessin conservé au Louvre, et représentant *Mlle Mayer*, n'offre pas,

toutefois, cette particularité; simple croquis, jeté sur le papier avec une verve étonnante, cette pièce est l'une des plus curieuses et des plus intéressantes de notre collection, pourtant si riche et si précieuse.

Gros devait aussi, comme David, préférer quelquefois la rapidité du crayon à la lenteur du pinceau. Peintre de victoires sans cesse renouvelées, il était toujours en retard sur la marche du conquérant à qui il avait consacré tout son talent : aussi s'est-il borné souvent à conserver, dans des dessins originaux et hardis, le souvenir de la scène qu'il voulait reproduire ensuite d'une façon plus digne d'elle. Ses principaux travaux dans ce genre sont un profil de Bonaparte, fait à la plume, une esquisse, aussi à la plume, de *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire*, enfin un dessin à l'estompe de l'*Incendie de Moscou,* sur papier jaune, dont l'effet est des plus dramatiques, malgré sa grande simplicité, et dont il aurait fait sans doute une toile magistrale, si les revers de la France lui en avaient laissé le temps.

Les portraits dessinés conservèrent leur vogue après Gros et les peintres de l'époque impériale. On peut même dire que notre siècle a été le siècle du dessin, parce que c'était une période de créations, d'enfantements d'idées, d'audaces de tout genre; parce qu'il aimait la rapidité de l'inspiration et de l'exécution, et qu'il a possédé, plus qu'aucun autre, des artistes prime-sautiers et novateurs. Ces artistes seraient nombreux, même en nous bornant aux portraitistes dessinateurs : nous ne citerons que les plus connus.

Achille Devéria et son frère Eugène, qui se sont fait remarquer dans ce groupe ardent, étaient encore liés par quelques traditions à l'ancienne école. Les personnages de leurs nombreux portraits sont un peu raides et empesés; il faut dire que c'est peut-être aussi la faute de la mode, car la mode n'a jamais été plus ridicule que dans cette première moitié du XIX[e] siècle où elle était si peu conforme à l'esprit agité, chercheur de la nation. Achille et Eugène Devéria,

quoique semi-classiques, subissaient eux-mêmes l'influence



MADEMOISELLE MAYER, DESSIN DE PRUDHON.

de cette agitation et de cet esprit nouveau; ils s'écartaient

des classiques par une certaine puissance de rêve et par la recherche de l'idéal. Cela, c'est encore la marque du temps. Il y a du rêve même chez les classiques du XIXe siècle, de même qu'il était resté du classique même chez les indépendants du siècle précédent.

Dans l'école romantique ou réaliste, signalons encore Delacroix, l'un de ses chefs, et *Decamps,* dessinateur tourmenté et comme farouche, qui entraîne ses personnages dans une sorte de ronde échevelée, talent beaucoup plus voisin du sombre génie d'Albert Dürer et d'Holbein que de la beauté calme et sereine des grands maîtres italiens. L'esprit germanique, qui a eu beaucoup d'influence sur Decamps et sur quelques-uns de nos modernes, les a marqués à un coin particulier de mélancolie et de tristesse : influence qu'il faut regretter, car elle a troublé et dénaturé un peu les libres allures de notre art national.

Un esprit de vertige, d'ailleurs, planait alors sur le monde. Troublée par les révolutions des derniers temps, égarée au milieu des débris de la féodalité disparue et des assises de l'avenir encore incertain, l'humanité cherchait sa voie à tâtons et sans guide, et ses œuvres se ressentaient de l'incohérence de ses idées. Un jour, elle ne croyait qu'aux Grecs et aux Romains, tentait de ressusciter leurs républiques et leurs empires, et leur prenait à la fois leur moralité facile et leurs grands exemples de courage et d'abnégation : le lendemain, elle brûlait ce qu'elle avait adoré la veille, renonçait avec mépris à l'imitation de l'antiquité, et n'aspirait plus qu'à faire revivre le moyen âge avec tout son attirail lugubre et mystérieux. Le XIXe siècle a eu les souffrances et l'héroïsme de la jeunesse, et parfois aussi sa grandeur naïve. Il ne tardera pas à s'évanouir comme les âges qui l'ont précédé, et on pourra alors le juger sans restrictions et dire ce qu'il aura apporté de bon ou de mauvais avec lui.

Pour achever cette partie de notre travail, il nous reste à parler encore une fois du jeune artiste que nous avons déjà

vu fermer glorieusement la liste des peintres de notre temps. Henri Regnault, frappé en plein talent et en plein labeur, a laissé de nombreux dessins, et parmi eux des portraits, dont quelques-uns sont inachevés. Là encore cependant, nous sentons tout ce que nous avons perdu, en reconnaissant dans l'œuvre dessinée de l'auteur de la *Salomé* non moins de précision que nous avons trouvé de fougue sur ses toiles les plus éclatantes. Toute cette fougue ne pouvait pas, en effet, lui faire oublier les qualités maîtresses sans lesquelles il n'est pas de beauté ni d'idéal. C'est ainsi que dans le portrait de Prim, si la partie antérieure du cheval est un peu exagérée, si sa crinière est jetée au vent et sa bouche blanche d'écume, et si le pinceau a rendu tous ces effets hardis avec une touche un peu brossée, la tête du général n'en est pas moins calme et impassible au-dessus de tout ce désordre : symbole, voulu ou non, du génie, qui doit rester fidèle aux lois éternelles du beau, quel que soit le milieu où il est appelé à se développer.

III

MINIATURE

La miniature a connu de nos jours un éclat qu'elle n'avait eu auparavant qu'à de longs intervalles : elle n'est pas moins dignement représentée dans l'école moderne que la peinture à l'huile et la sculpture. Dans cet ordre de travaux comme dans les autres, des artistes se sont trouvés qui ont su s'élever à un degré de perfection tel, qu'il ne sera peut-être jamais dépassé. Pour ne citer que quelques noms, qui pourrait contester aux miniaturistes Augustin, Saint, Mme de Mirbel, Isabey, le premier rang dans cet art délicat? Finesse extrême, vérité saisissante, coloris merveilleux, tout concourt à faire de leurs œuvres de véritables joyaux dignes de l'admiration des connaisseurs. C'est par eux que nous terminerons cette étude sur les peintres de portraits de l'école française.

Jean-Baptiste-Jacques Augustin, né à Saint-Dié, se forma sans maître, comme il se plaisait à l'affirmer. Il vint à Paris avec trois louis dans sa poche, et ne parvint à s'y faire un nom qu'à force de travail. Les Salons de 1791, 1793. 1795 renfermèrent plusieurs de ses miniatures, qui furent très remarquées. En 1796, il exposa son propre portrait, qui fit une grande sensation ; et sa réputation s'accrut encore quand il eut produit les portraits de Calamard, statuaire; de Chaudet, de Mme Récamier, et deux émaux représentant l'empereur et Denon. Augustin fit également le portrait de presque tous les princes, princesses et grands personnages de son temps ; on cite parmi

eux ceux de Joséphine, de la reine Hortense, du roi de Hollande, de la duchesse d'Angoulême, de Louis XVIII. Nous voudrions pouvoir reproduire ici, pour donner une idée du talent de cet éminent artiste, tous les articles élogieux que les critiques de son temps lui consacrèrent; rapportons seulement d'après la *Notice* du Louvre les phrases suivantes de Durdent : « M. Augustin est de ceux qui peuvent dire : Mon travail est borné, mais ma gloire ne l'est pas. — Ses miniatures ont, pour le fini, quelque chose de désespérant. »

Augustin continua d'exposer jusqu'en 1831, quoique sa vogue eût bien diminué, car, lorsqu'il mourut, en 1832, son nom était presque effacé par celui de Mme de Mirbel. Mais ses œuvres ont reconquis depuis une grande faveur, et on peut dire qu'elles placent leur auteur à un rang dont il est impossible de le déposséder.

Le musée du Louvre ne possède que trois miniatures d'Augustin : un portrait de femme, celui de l'auteur et celui de Chaudet, que nous avons cités plus haut. Le statuaire est vu presque de face, la tête légèrement inclinée, les cheveux tombants; il est vêtu d'un habit bleu à parements de velours et d'un gilet rouge. Une cravate blanche entoure son cou. Au moment où nous écrivons ces lignes, nous n'avons pas devant les yeux cette merveille de la miniature, mais nous l'avons présente à l'esprit d'une manière ineffaçable. Jamais on n'a poussé plus loin l'effet. Le visiteur est forcément attiré et retenu par ce petit ouvrage de six pouces de hauteur sur cinq de largeur. La lumière qui vient d'en haut, comme dans le portrait de Mlle Mayer par Prudhon, produit, par le contraste vigoureux des clairs et des ombres, un relief prodigieux. Le travail est merveilleux de délicatesse et de fini : la bouche respire ; les yeux regardent. Cette miniature est, sans contredit, l'un des morceaux les plus précieux qui soient sortis de la main de cet artiste.

Augustin avait été nommé, en 1819, premier peintre en miniature du Cabinet du roi.

Daniel Saint, qui, avec Mme de Mirbel, disputa à Augustin et à Isabey la palme de la miniature, était élève d'Aubry, dont le Louvre possède un portrait. Sa touche, infiniment plus large que celle d'Augustin, donne aux œuvres de son pinceau un caractère particulier. La critique du temps lui donna la priorité sur son émule; mais peut-être est-il injuste de ne pas reconnaître qu'avec des qualités différentes, et tout en laissant à Daniel Saint une place honorable et méritée, Augustin n'a pas été dépassé par lui. Oserons-nous dire qu'à notre avis, la miniature est un genre de peinture tout à fait à part, qui exige des qualités assez différentes de celles de la peinture à l'huile? Dans ces travaux de petite dimension, le mérite consiste plutôt dans le fini que dans l'ampleur : vouloir y transporter les procédés de la peinture à l'huile, c'est dénaturer l'esprit d'un art qui, pour briller de tout son éclat, veut une toile d'une grandeur suffisante. On condamne avec raison, quelque talent qu'ils déploient, ces peintres qui s'appliquent trop à reproduire sur la toile les moindres accidents de la peau, et qui sacrifient l'expression et le sentiment à une minutieuse exécution des détails. Est-il logique de demander au miniaturiste une ampleur qui n'est pas, qui ne saurait être dans le caractère de ses ouvrages? Une miniature est un joyau, et, comme telle, doit être traitée surtout avec délicatesse. Que dirait-on d'un ciseleur qui ne finirait pas plus une statuette de quelques pouces qu'une statue de grandeur naturelle, et quelle beauté pourrait avoir un camée qui ne serait pas plus délicat d'exécution qu'un médaillon de marbre ou de bronze? Nous savons qu'il ne faut pas prendre cette observation au point de vue absolu, et que l'art, quelles que soient les dimensions des œuvres qu'il produit, exige des qualités générales qui le distinguent de la pure main-d'œuvre; mais ces qualités ne peuvent-elles s'allier, dans certains cas, à une exécution soignée et terminée? Nous croyons, au contraire, qu'on aurait tort de mettre au second rang les artistes qui, sans abandonner le style et l'expression, ont su les allier à la beauté, à la perfection du travail. Si d'autres qu'Augustin ont

produit l'effet désirable avec une touche plus accentuée, il ne s'ensuit pas forcément qu'ils aient dépassé celui qui fut leur précurseur et leur maître.

Saint a laissé un grand nombre de miniatures, dont deux sont au Louvre. Ce sont deux portraits d'hommes très remarquables. Il a laissé aussi les portraits de Napoléon et de Charles X, qu'il fit plusieurs fois; il fut peintre du roi.

Mme de Mirbel (née Lizinka Rue) fut élève d'Augustin, et quelques-uns prétendent qu'elle l'a surpassé. Il est évident qu'elle a su imprimer à ses miniatures un caractère différent : elle en a supprimé les effets inutiles. « Elle avait, dit Charles Blanc, l'art de rendre sans insister l'éclat des chairs, les finesses du teint et la richesse des accessoires. Elle sut finir précieusement, sans affectation et sans mollesse ; elle sut abréger la touche des objets secondaires, simplifier les habits et faire sentir les divers plans des têtes par des méplats hardiment et sûrement accusés ; elle fit disparaître en certains endroits le poli de l'ivoire pour obtenir des parties grenues, des parties mates; et tandis que le fond, resté limpide, lui servait à rendre les chairs délicates, les peaux satinées, les luisants de la coiffure et des bijoux, ce même fond, gratté et assombri, éteignait les parties sacrifiées et formait des repos qui faisaient valoir le luxe des carnations et des pierreries. »

Mlle Rue avait obtenu de bonne heure la faveur de Louis XVIII, qui la maria à M. de Mirbel, savant botaniste, de vingt ans plus âgé qu'elle. Elle ajouta encore à l'éclat du nom de son mari. Elle était devenue le peintre à la mode; Isabey lui-même était quelque peu effacé par le rayonnement de sa jeune réputation. Chaque année, le Salon renfermait quelque nouvel ouvrage de l'artiste aimée, et chaque ouvrage ajoutait encore à la faveur du public. En 1827, Charles X posa devant elle, et jusqu'en 1849, époque de sa mort, son talent resta aussi brillant, aussi incontesté. « Ce qui assigne à Mme de Mirbel la première place, écrivait Gustave Planche dans son *Salon* de 1847, ce qui la recommande

d'une façon toute spéciale, c'est la souplesse et la vérité des chairs. Elle lutte avec la peinture à l'huile, et parfois il lui arrive de soutenir dignement la comparaison. »

Nous possédons au Louvre, de Mme de Mirbel, les portraits d'Ingres, de Gérard, du président Amy, de M. Fichel, un portrait de jeune homme et un portrait de jeune fille. Ces morceaux justifient pleinement les éloges qu'ont prodigués à l'artiste les critiques du temps, et la très haute valeur qu'on a attribuée à ses ouvrages.

Il nous reste à parler d'*Isabey*, cet artiste charmant qui fut en même temps un homme d'esprit et de cœur.

Isabey, dans sa longue carrière, a pour ainsi dire épuisé la fortune. Fils d'un paysan de la Franche-Comté, il vint à Paris à dix-neuf ans. Il aurait voulu entrer à l'école de David, mais le maître était absent ; Isabey suivit l'école du modèle chez Dumont, et, au retour de David, il entra dans son atelier. On peut s'étonner que le jeune miniaturiste ait ainsi recherché les leçons du peintre des grandes machines, du peintre des *Sabines* et du *Couronnement;* ces leçons furent cependant très utiles à Isabey, par la fermeté qu'elles imprimèrent à son dessin et par les principes solides qu'il y reçut et dont il ne se départit jamais. En sortant de chez David, il était prêt à faire œuvre d'artiste.

Mais, en attendant, ses débuts avaient été durs : il s'était bien fait, comme portraitiste, une petite clientèle dans la bourgeoisie, il avait bien réussi à gagner quelque argent en dessinant des sujets pour les bonbonnières et les boutons d'habit, qu'il était alors de mode d'historier, mais ces petits gains étaient insuffisants, Isabey chercha d'autres ressources. Des relations subalternes le firent entrer au château de Versailles, où il finit par obtenir la permission de peindre dans le même médaillon les portraits du duc d'Angoulême et du duc de Berry. Il avait vingt ans. Il fut bien vite lancé dans les plaisirs de la cour, il fut de toutes les fêtes où son esprit, sa grâce, le firent rechercher et choyer. Pendant ce temps,

David se plaignait de la dissipation de son élève : quand il apprit que c'était pour gagner sa vie qu'Isabey se mêlait ainsi à la dissipation de Versailles, il lui ouvrit sa bourse pour lui ôter tout nouveau prétexte de désordre.

Isabey sut profiter de cette généreuse leçon. Quand les états généraux s'ouvrirent à Versailles, il entreprit une série de portraits des constituants, et, sur quelques avis de Mirabeau, se décida à se consacrer exclusivement au genre du portrait. Cette nouvelle carrière lui réussit. Le nom de David, son maître, le protégea pendant la Terreur ; il eut même l'occasion d'approcher et de peindre quelques-uns de ces terribles conventionnels qui étonnaient le monde par leur audace et leur implacable énergie ; et quand vint le Directoire, il se trouva tout à fait à la mode. *Merveilleux* et *Merveilleuses* vinrent à l'envi poser devant lui dans ces costumes *incroyables* qui nous semblent des caricatures : les hommes avec les cheveux tombants, le menton perdu dans une immense cravate, les habits à basques gigantesques ; les femmes avec leurs tuniques légères et ouvertes, leurs accoutrements à la fois impudiques et disgracieux. Tout ce monde bizarre, raffiné, sensuel, dissolu, Isabey le peignit avec une verve, un esprit étonnants, en même temps qu'avec une fidélité scrupuleuse, qu'il devait aux sévères leçons de David.

Sous l'Empire, la fortune d'Isabey fut à son apogée. Il fut chargé d'organiser la cérémonie du couronnement et s'en tira, paraît-il, à merveille. Il avait imaginé d'habiller des poupées qu'il fit manœuvrer sur une table devant les dignitaires pour indiquer à chacun le rôle qu'il devait jouer. Isabey, d'ailleurs, avait été admis de bonne heure dans l'intimité de Bonaparte : la miniature qu'il en fit sous le Consulat est restée célèbre, et c'est peut-être son chef-d'œuvre. Dans cette œuvre maîtresse, le jeune consul est représenté se promenant seul dans ses jardins de la Malmaison, la maison droite dans son gilet, avec ce geste familier si souvent reproduit depuis : son costume est simple et sévère, les lignes de son visage d'une douceur et d'une pureté infi-

nies ; son oreille semble écouter des acclamations lointaines ; son œil est perdu dans la secrète contemplation d'un avenir encore inconnu. Toute sa pensée se concentre dans cet espoir d'une prospérité inouïe, et ne songe pas à voir au delà.

La fortune d'Isabey suivit les retours de celle de l'empereur : suspect après les Cent-Jours, pendant lesquels il s'était compromis, accusé de bonapartisme pour un dessin qu'il fit et dans lequel on voulut voir le roi de Rome, il partit un moment pour l'Angleterre afin d'échapper aux tracasseries de la police. Il revint néanmoins, reprit faveur et fut chargé de quelques décorations au moment du sacre de Charles X, qui le nomma dessinateur de son cabinet. Isabey vécut jusqu'en 1855, conservant jusque dans sa vieillesse la finesse et la pénétration de son charmant esprit.

Le croirait-on ? Nous n'avons pu trouver au Louvre aucun portrait dû au pinceau d'Isabey ; une aquarelle qui passe pour un chef-d'œuvre du genre, mais qui n'a aucun rapport avec le portrait, voilà tout ce qu'il nous a été donné de voir. A Versailles, on voit deux dessins représentant le premier consul seul visitant les manufactures de Rouen. Le musée des Souverains possède, paraît-il, la suite des dessins qu'Isabey exécuta à l'occasion du sacre de Napoléon, et qui devait renfermer un certain nombre de portraits, mais il nous a été impossible de retrouver ces dessins. Cette pénurie est d'autant plus inexplicable que le nombre des portraits qu'a laissés Isabey est immense. Presque tous les souverains de son temps ont posé devant lui, et avec eux tout ce qu'il y avait de personnages considérables. Nous nous contenterons donc de citer, d'après l'*Histoire des Peintres :* le *portrait de Napoléon et de toute sa famille*, exposé en 1810, les *portraits de la famille impériale d'Autriche* (1812) ; *Napoléon entouré des maréchaux et des généraux qui ont commandé dans la campagne de 1805 ;* une *Conférence au congrès de Vienne,* dessin remarquable où Isabey a déployé toutes ses qualités. Cet artiste s'est peint lui-même, avec sa femme et ses enfants, dans un

délicieux petit tableau qu'on a appelé la *Barque d'Isabey,* et qui est un chef-d'œuvre accompli de grâce et de sentiment.

Si le Louvre ne possède que deux portraits du pinceau d'Isabey, il renferme, par compensation, un certain nombre de miniatures précieuses, dues à des auteurs moins connus, mais néanmoins encore très méritants. Cette précieuse collection nous permettra de mentionner quelques-uns de ces artistes, notamment *Jean Guérin,* représenté par un portrait de Kléber. Cette miniature est digne des plus grands maîtres du genre ; l'expression en est superbe : l'artiste a su rendre visible l'âme de feu du général républicain. Citons encore un portrait du miniaturiste Aubry, peint par lui-même ; un portrait de jeune femme, par *Sophie Delacazette,* et neuf miniatures de *Lié-Louis Périn,* parmi lesquelles on remarque le portrait de Mme de la Rochefoucauld et ceux de l'artiste, de son père, de sa mère et de sa femme. L'ensemble de ces miniatures a une valeur inestimable, et, n'était l'absence des ouvrages d'Isabey, elle représenterait à peu près complètement nos plus excellents miniaturistes. Espérons qu'un jour cette lacune sera comblée, et que d'heureuses acquisitions viendront enrichir et compléter cette collection déjà sans prix.

IV

GRAVURE

La gravure française ne pouvait rester en arrière, lors du grand mouvement de réforme qui entraîna les esprits à la fin du XVIIIe siècle; interprète de la peinture, elle en suivit l'évolution et revint peu à peu à des compositions d'un ordre élevé, qui conviennent surtout, a-t-on dit avec beaucoup de justesse, au génie français, génie raisonné, réfléchi, et docile à la tradition.

Le comte de Caylus, par ses études sur l'antiquité et la Renaissance, Jean-François Peyron, par ses reproductions des tableaux de Poussin, ont contribué pour leur part à ramener le goût du beau.

Toutefois, l'époque révolutionnaire est assez peu fertile en graveurs véritablement dignes du nom d'artistes. *Duplessi-Bertaux, Louis-Philibert Debucourt, Sergent-Marceau, Bervic* et *Alexandre Tardieu* sont à peu près les seuls que l'on puisse citer ; mais ces deux derniers peuvent être rangés parmi les plus excellents graveurs de l'école française.

Charles-Clément Bervic ou *Jean-Guillaume Balvay* naquit à Paris, en 1756, la même année que son confrère Alexandre Tardieu. — On pourrait donc s'étonner que nous rangions parmi les graveurs du XIXe siècle deux artistes qui sont nés au milieu du XVIIIe ; mais, outre qu'ils sont morts, le premier en 1822, le second en 1844, on les reconnaît généralement et à juste titre comme les guides de notre école moderne de gravure.

Bervic fut élève de Jean-Georges Wille, graveur allemand, mais il fut supérieur à son maître. Le beau portrait de *Louis XVI*, que nous possédons, est un de ses meilleurs ouvrages. « Il y réussit, dit M. Henri Delaborde, à débarrasser presque complètement son talent des mesquines habitudes contractées à l'école de Wille. » De fait, il ne tomba pas dans cette ostentation d'habileté qui a été l'écueil pour tant de graveurs ; il sut sacrifier les parties accessoires pour concentrer l'attention sur la figure principale. — Bervic appartenait à l'Institut depuis 1803 ; il avait fait partie, depuis 1784, de l'Académie royale.

Alexandre Tardieu, condisciple de Bervic, ne lui est guère inférieur; comme lui, il sut s'affranchir du préjugé qui avait égaré son maître J.-G. Wille ; son portrait du *comte d'Arundel,* d'après Van Dyck, est un des plus beaux morceaux de la gravure française. « Cette estampe, dit M. Georges Duplessis, exécutée uniquement au burin, rend admirablement la couleur vive et harmonieuse du grand peintre flamand, et les procédés du graveur, pour obtenir ce résultat, sont les mêmes qu'employait Gérard Edelinck dans les superbes portraits qui seront toujours l'objet de l'admiration générale. »

Le tableau qu'il grava d'après L. David, *Lepelletier de Saint-Fargeau,* peut aussi être considéré comme un portrait ; malheureusement le tableau a disparu, la planche a été détruite et les épreuves en sont très rares.

C'est encore d'après David qu'*Antoine-Alexandre Morel* exécuta son estampe de *Marat dans sa baignoire*. Enfin, *Jean-Baptiste-Raphaël-Urbain Massard* (1775-1849), sans être un artiste de premier rang, nous a cependant laissé, entre autres morceaux de valeur, un remarquable portrait de *Louis XVIII,* d'après Gérard. Ce portrait peut se voir au Cabinet des Estampes.

Deux autres graveurs termineront cette courte étude : *Auguste-Gaspard-Louis Boucher-Desnoyers* (1779-1857) fut élève d'*Alexandre Tardieu ;* son portrait de *Napoléon Ier*, d'après

Gérard, comme celui de Talleyrand, peuvent être cités comme des morceaux achevés de la gravure française.

Enfin, la première salle d'exposition du Cabinet des Estampes contient trois magnifiques gravures devant lesquelles le visiteur s'arrête comme malgré lui. *Une Dame et sa fille*, d'après Van Dyck, le *Marquis de Pastoret*, d'après Paul Delaroche, sont des morceaux de toute beauté, qui dénotent chez leur auteur une habileté consommée, une science prodigieuse de toutes les ressources de l'art ; le portrait de *Bertin l'aîné*, d'après Ingres, est peut-être plus célèbre encore : il est impossible de mieux rendre par le burin le *type* que nous devons au génie d'Ingres ; le graveur a merveilleusement compris le peintre. Une telle estampe vaut un tableau[1].

Et maintenant, nous arrêtons ici cette étude sur la gravure. Peut-être la trouvera-t-on un peu écourtée ; mais, pour faire une histoire du portrait gravé, il faudrait la faire seule. Alors, on pourrait examiner en détail la suite si longue et si intéressante de nos portraits depuis le XVIe siècle ; ce ne sont pas quelques pages qui peuvent suffire pour étudier un art qui compte, dans chaque siècle, des représentants comme Thomas de Leu, Mellan, Callot, Gérard Audran, Edelinck, Nanteuil, les Drevet, Henriquel-Dupont ; la gravure, pratiquée par un grand nombre de peintres, de sculpteurs, d'artistes en tous genres, et même par des amateurs qui ne sont pas sans mérite, est un art universel, en ce sens qu'il reproduit les manifestations de tous les autres arts. Mais précisément à cause de cela, lorsque nous faisons une histoire du portrait en peinture, en sculpture et en dessin, le portrait gravé que nous y adjoignons nous expose à des répétitions, à des longueurs que nous ne pouvions éviter qu'en restreignant beaucoup cette partie de notre travail ; entre l'inconvénient

1. Ces trois pièces sont l'œuvre de M. Henriquel-Dupont, Dieu merci vivant encore, mais dont le beau talent est digne d'entrer dans l'histoire.

de paraître incomplets et l'écueil de nous répéter fastidieusement en décrivant les copies après avoir déjà décrit les originaux, nous avons, après réflexion, choisi le premier.

A un point de vue général, l'histoire de la gravure en France offre le plus bel exemple de prospérité ; l'on peut dire que nulle école n'est, dans cet art particulier, supérieure à l'école française : gravure sur bois, gravure en taille-douce, eau-forte, lithographie même, nos artistes ont tout abordé avec un égal succès. L'école contemporaine, illustrée par les Vernet, les Géricault, les Charlet, les Decamps, les Raffet et tant d'autres, se heurte à des difficultés nouvelles créées par les progrès de la science qui, par la découverte de procédés matériels dont on ne saurait contester l'utilité et les beaux résultats, est venue porter à l'art du graveur un coup dont il ne se relèvera peut-être pas, quelle que soit l'habileté souvent merveilleuse des artistes de notre temps. Au moins l'histoire nous reste-t-elle pour témoigner devant l'avenir de la force et de la grandeur de notre école de gravure, qui a contribué largement, pour sa part, à la gloire artistique de la France.

V

SCULPTURE

Il n'est personne qui, en entrant au foyer de la Comédie-Française, n'ait été frappé par la magnifique statue de Voltaire qui en occupe la place d'honneur. Cet admirable ouvrage est le morceau capital du grand sculpteur que nous allons étudier, *Jean-Antoine Houdon*. Houdon, qui n'avait vu le grand écrivain qu'âgé de quatre-vingt-quatre ans, l'année même de sa mort (1778), a merveilleusement compris et rendu ce génie expirant. Sans consentir plus que Pigalle à le revêtir de l'habit à la française, il l'a drapé dans une longue robe sans ornements, comme s'il eût voulu l'assimiler aux sages de l'antiquité, ou plutôt pour exprimer l'universalité de son génie. L'expression railleuse, sarcastique du visage est saisissante; il semble que ces yeux de marbre vont s'animer, que ces lèvres vont laisser tomber quelqu'une de ces paroles mordantes que Voltaire décochait souvent à ses meilleurs ou à ses plus puissants amis; jamais, croyons-nous, on n'a fait un portrait de marbre plus vivant, plus expressif, plus réel; jamais on n'a rendu plus fidèlement le caractère du modèle; une telle œuvre assurerait à elle seule la gloire d'un artiste.

Il faut bien le dire, sans la perfection de cette statue elle n'aurait pas pu devenir ce qu'elle est devenue, l'image traditionnelle de Voltaire et l'idée que nous nous en faisons après cent ans. Un grand écrivain doit être vu par la postérité dans la plénitude de sa vie et de sa force, et non avec cette apparence spectrale qu'offre la statue du Théâtre-

Français ; mais ce que nous admirons sans réserve dans l'œuvre de Houdon, c'est l'un des plus beaux portraits que la statuaire ait jamais produits ; c'est la vérité de ce corps décharné, de ces mains crispées qui s'allongent sur les bras du fauteuil ; c'est enfin, en dépit de l'affaiblissement de la nature, la flamme intérieure qui éclaire ce front, ces yeux, tout ce masque humain d'une puissance incomparable. Rendre la pensée d'une manière aussi frappante est un véritable trait de génie.

Houdon fut, en effet, un artiste de génie, car il réunit dans ses travaux deux qualités qui trop souvent s'excluent l'une l'autre, l'exactitude et l'inspiration. Comme Pygmalion, il animait le marbre après l'avoir façonné ; dès ses débuts, il s'était révélé comme un artiste de premier ordre. Nous le suivrons un instant dans sa carrière si longue et si bien remplie.

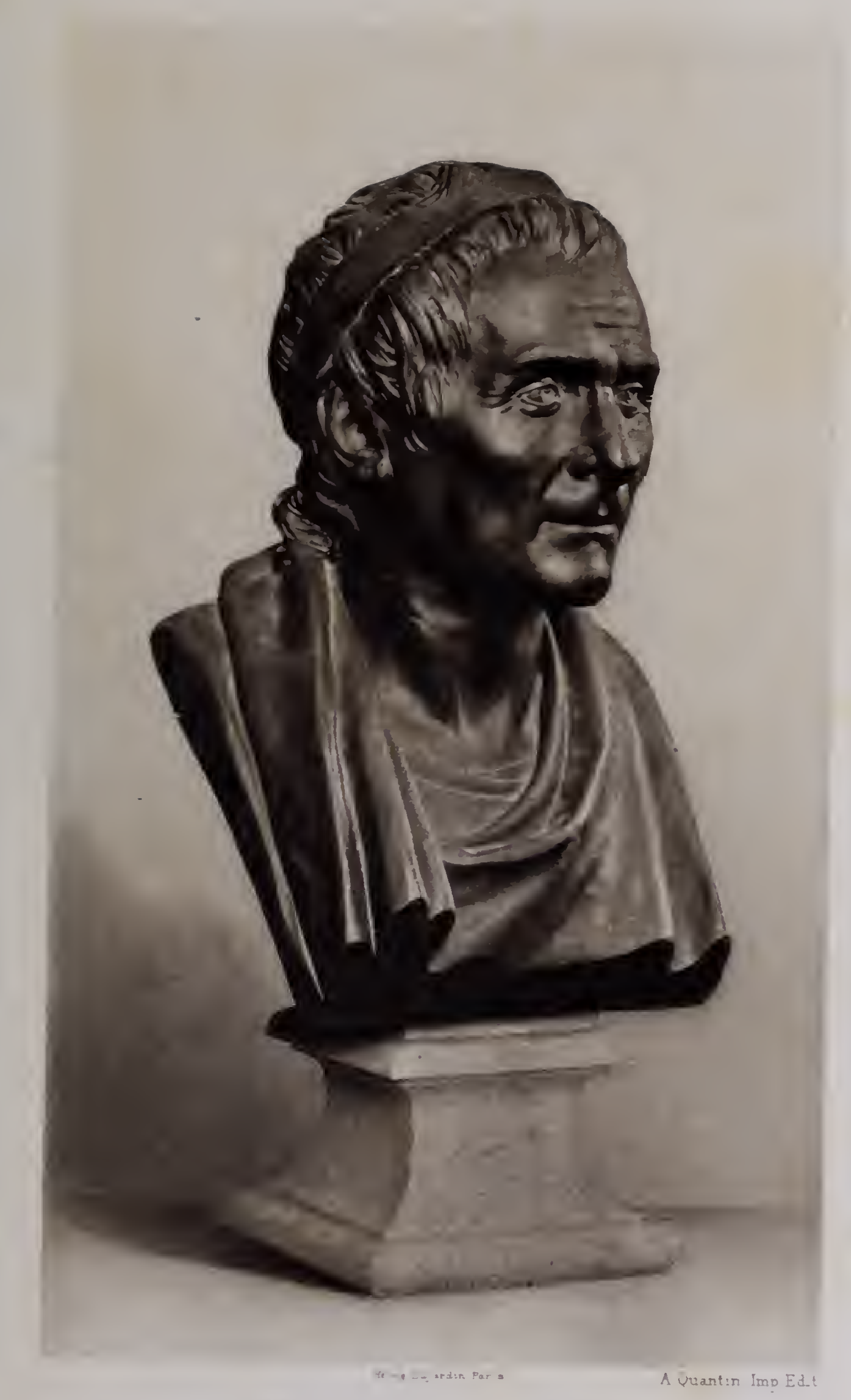
Houdon était né à Versailles. A dix-huit ans, il obtenait le grand prix de sculpture et partait pour Rome, où il exécuta une statue de saint Bruno qui commença sa réputation, et devant laquelle les connaisseurs s'arrêtent encore. Il resta dix ans entiers en Italie ; mais, quand il revint en France, il était déjà maître ; il débuta par une statue de *Morphée* qui le fit agréer à l'Académie. Aussitôt il y fit loi. Désireux de créer un modèle anatomique qui pût servir de base solide aux études des sculpteurs, il fit l'*Écorché*, qui est resté classique. Sa réputation, grandissant de jour en jour, ne tarda pas à dépasser nos frontières : on l'appela en Amérique pour y exécuter le portrait de Washington. Houdon revint de ce voyage avec un buste en plâtre qui est devenu le type de presque tous les portraits faits depuis du glorieux fondateur de la République américaine. Singulier honneur que notre sculpteur a eu plusieurs fois, avec Voltaire, avec Washington, avec Rousseau. A partir de ce moment, Houdon se donna la tâche de reproduire successivement tous les hommes célèbres de son temps, précieuse galerie qui n'a rien perdu de sa vigueur et de sa vie. Ce furent d'abord,

après Washington, Catherine II et Diderot (1773), Turgot et Gluck (1775), Voltaire, dont la statue fut exposée au Salon de 1781; puis, pêle-mêle et dans l'ordre où la gloire les lui apportait, Jean-Jacques Rousseau, Louis XVI, le comte de Provence, le prince Henri de Prusse, Suffren, La Fayette, Bouillé, Franklin, d'Alembert, Buffon, Mirabeau, Gerbier, Sacchini, Napoléon, Joséphine. Tous ces ouvrages sont dignes de l'artiste et montrent une scrupuleuse recherche de la vérité et de la ressemblance : « Au talent d'imitation, on pourrait dire matérielle, dit la *Biographie universelle,* Houdon joignait celui de rendre sensibles l'humeur et l'esprit du modèle. » C'est dire en quatre lignes que Houdon possédait toutes les qualités qui font le grand portraitiste : grâce, vérité, sentiment, expression, beauté du travail, tout se trouve dans les ouvrages accomplis qu'il nous a laissés, et qui le rangent parmi nos plus grands sculpteurs de portrait. A peine la critique a-t-elle trouvé à redire dans l'œuvre de cet incomparable artiste. On lui a reproché quelquefois le manque de noblesse ; ce défaut, s'il existe, est rare dans ses portraits, et racheté d'ailleurs par des qualités sans égales.

Nous avons au Louvre, de Houdon, le portrait de l'abbé Aubert et celui de Jean-Jacques Rousseau, sorte de buste triomphal ; le sculpteur y a couronné la tête du philosophe, comme il avait fait pour Voltaire, de la bandelette sacrée d'Homère. Le musée de marine renferme une statue de Fulton exécutée d'après un plâtre de Houdon. Enfin cet artiste est représenté à Versailles par les portraits de Diderot, de Voltaire, de Louis XVI, de La Fayette, de l'impératrice Joséphine et de Washington.

Houdon fut membre de l'Institut et professeur à l'Académie des beaux-arts. Il mourut en 1828, à l'âge de quatre-vingt-sept ans, ayant perdu depuis quelques années les brillantes facultés qui avaient fait sa gloire et ses succès.

L'étoile de Houdon avait commencé à pâlir dès la Révo-



Héliog. Dujardin Paris — A Quantin Imp. Edit

JEAN-JACQUES ROUSSEAU
par Houdon

lution : le grand sculpteur vieillissait, et de nouveaux artistes se pressaient à sa suite, ardents d'apparaître à leur tour sur la scène. Sans pouvoir nous appesantir sur ceux d'entre eux qui n'ont pas laissé de morceaux capitaux, nous voulons au moins rappeler leurs noms au lecteur : ces premiers successeurs de Houdon furent *Jean-Guillaume Moitte, Pierre Petitot, Ramey*, dignes représentants de familles illustres ; *Jacques Dumont*, fils comme eux d'une race glorieuse, dont la renommée s'est encore étendue de notre temps, et qui nous a laissé un portrait en terre cuite de Marceau. Comment passer, sans en oublier, à côté de tant de noms ? C'est *Boizot* avec la statue de Racine, les bustes de Joubert, du sculpteur Julien, de Daubenton, de Joseph Vernet ; c'est *Roland* avec la statue du grand Condé, celle de Napoléon, celle de Tronchet, et les bustes de Pajou, de Suvée, d'Eustache Lesueur ; c'est *Barthélemy Blaise*, qui cherche à retrouver les traits des grands hommes disparus et nous donne les portraits de Jules Romain, de Poussin, de Frédéric II ; ce sont *Delaistre* avec un buste de Paul Véronèse et *Chinard* avec un buste de l'Albane. Plus récemment encore, nous trouvons *Mansion*, qui nous donne les portraits de Rembrandt, de Téniers, de Philippe de Champagne, de Laugier et de Dupuytren ; *Romain*, l'ami de Rude, reproduisant les traits du peintre Girodet ; *Legendre-Héral*, qui nous laisse les images de Bernard et de Laurent de Jussieu, de Gresset, du duc d'Orléans, de Coustou, de Pierre Puget, et qui fait la statue de Turgot. Nous détachons de ce groupe deux sculpteurs plus dignes de remarque, Chaudet et Lemot.

Antoine-Denis Chaudet, prématurément enlevé à son art, a laissé cependant quelques œuvres dignes d'attention. Auteur de plusieurs statues auxquelles on ne peut reprocher que le style un peu uniforme du temps, il eut l'honneur d'être appelé à reproduire les traits des héros de son époque. Il exécuta ainsi, notamment, la statue du général Dugommier et celle de Napoléon, qui fut placée, du vivant même de l'em-

pereur, au sommet de la colonne Vendôme et renversée en 1814. Chaudet ne vécut pas assez pour voir l'affront fait à son œuvre. Il était mort depuis quatre ans, laissant ou croyant laisser deux images de la Révolution, à laquelle il avait assisté en observateur attentif, et qu'il avait représentée militante avec Dugommier, triomphante avec Napoléon.

Quant à *Lemot*, il devait souffrir aussi dans ses œuvres des convulsions ardentes de cette révolution qui élevait à la hâte tant de monuments si vite détruits. La Convention ayant ouvert un concours pour l'érection, sur le terre-plein du pont Neuf, d'une statue colossale représentant le peuple français en Hercule, Lemot, alors âgé de vingt ans, obtint le prix et la commande de ce travail. Ce fait trop peu connu n'est pas isolé. La Révolution était favorable aux arts, et principalement à la sculpture. Demander au marbre de conserver le souvenir des événements et des hommes qui remplissaient alors le monde était une idée commune à tous les esprits : la France, à peine délivrée, songeait déjà à immortaliser son œuvre. Les Assemblées républicaines, où retentissaient des mots que le monde n'avait pas entendus depuis deux mille ans, s'ornaient des bustes et des statues des défenseurs anciens et nouveaux de la liberté. Puis Napoléon vint à son tour avec ses victoires, et chacun s'essaya à rendre son profil romain, son regard d'aigle. Lui-même encourageait les sculpteurs en élevant à sa propre gloire et à celle de la France des monuments comme la colonne Vendôme et l'arc de triomphe du Carrousel. Malheureusement, la rapidité avec laquelle se succédaient les faits de cette époque fiévreuse, et dont, en parlant de la peinture, nous avons déjà signalé l'influence, agissait d'une manière plus directe encore peut-être sur les œuvres de la statuaire. Le sentiment du jour n'était plus celui de la veille ; le héros d'hier était proscrit, le héros de demain était inconnu ; l'admiration même s'éteignait : on en venait à douter des plus purs et des meilleurs, et, au milieu de ces agitations, l'idée de l'artiste avortait souvent avant le jour de sa réalisation. Ce fut ce qui arriva à Lemot.

La statue du peuple commandée par la Convention ne fut jamais élevée sur le terre-plein du pont Neuf, et l'auteur désigné de ce travail fut amené, à la suite de nouvelles révolutions, à la remplacer par la statue de Henri IV, que l'on y voit encore aujourd'hui.

François-Joseph Bosio est digne d'être comparé à Houdon. Il a laissé, en nous bornant même à ses seuls portraits, un nombre considérable de morceaux de grande valeur. Contemporain de l'empereur, il fut le sculpteur de la cour impériale. Ce fut lui qui retrouva si heureusement le sentiment de l'antique dans les bas-reliefs de la colonne Vendôme; ce fut lui aussi qui nous transmit, dans une foule de bustes ou de statues, les traits des principaux personnages de l'époque : l'empereur, l'impératrice Joséphine, le roi de Rome, la reine de Hollande, le roi et la reine de Westphalie, la princesse Pauline, le prince de Bénévent, la duchesse de Rovigo, le chevalier Denon : monde brillant dont les titres éphémères nous font aujourd'hui l'effet de rôles d'acteurs dans les pièces qu'on ne joue plus. Contraint ensuite, par la nature même de son talent, à consacrer son ciseau à la légitimité triomphante, Bosio exécuta la statue équestre de Louis XIV, qui est à Paris sur la place des Victoires, et enfin cette délicieuse statuette de *Henri IV enfant,* dont nous possédons dans les appartements du Louvre, une reproduction en argent due au ciseleur Soyer et à l'orfèvre Odiot; l'une des œuvres les plus accomplies et les plus charmantes de l'artiste, et dans laquelle on devine si facilement le futur roi populaire sous la gracieuse crânerie du jeune Béarnais. Bosio fit aussi les bustes de Louis XVIII, de la dauphine et de Charles X, qui lui donna le titre de baron.

Nous avons dit, au début de cet ouvrage, que nous ne nous attacherions pas à rechercher des portraits dans les reliefs insuffisants des monnaies et des médailles; nous croyons devoir cependant faire une exception en faveur d'un

artiste fin et délicat qui, dans le domaine étroit où le renfermaient ses travaux, a su être parfois un très habile portraitiste. *Augustin Dupré,* nommé, à la suite d'un concours, graveur général des monnaies de France par l'Assemblée constituante, exécuta à ce titre, pour les nouvelles monnaies, l'effigie de Louis XVI et plus tard celle du premier consul. On prétend aussi que la tête de la République, qui figure sur les pièces de cuivre de l'époque révolutionnaire, n'était autre que la tête de la célèbre Mme Récamier, un peu idéalisée par le graveur. Le musée Carnavalet possède un grand nombre de coins d'Augustin Dupré. Bonaparte remplaça Dupré par Tiolier; mais l'artiste qui avait signé les monnaies de la Révolution vécut assez pour former le graveur de la Restauration : Dupré fut le maître de Michaud, qui nous a laissé un remarquable profil du roi Louis XVIII.

Nous en avons fini avec les sculpteurs de cette époque intermédiaire qui sépare le XVIIIe siècle du XIXe. Nous entrons dans le monde contemporain avec David d'Angers, l'un des statuaires portraitistes les plus remarquables non seulement de notre temps, mais de toute l'école française.

Pierre-Jean David était né à Angers, le 12 mars 1789. Fils d'un soldat républicain, emmené par lui, tout enfant, au milieu des camps de la Vendée, il y trouva une première source d'inspirations natives qu'il sut heureusement régulariser plus tard en visitant, dans les pays qui les ont gardés, les chefs-d'œuvre de l'antiquité et des grands siècles classiques : il était allé à Rome dès qu'il l'avait pu, après avoir remporté successivement une médaille d'encouragement en 1809, puis le prix de sculpture. Quand il se crut enfin assez formé, il commença à produire par lui-même : ses œuvres sont aujourd'hui dans la mémoire et devant les yeux de tous.

Ce furent d'abord des statues, comme celle du grand Condé, dont il fut chargé en 1816, et qui décore la cour d'honneur de Versailles; comme celle de Bichat, placée dans la cour de l'École de médecine, à Paris. Rarement la pensée

humaine a été mieux rendue que dans ce dernier travail : on devine l'indomptable énergie et la soif de science du jeune médecin, en contemplant sa tête penchée, ses bras croisés sur sa poitrine, et même la maigreur expressive de son corps qui, vêtu d'habits étroits à la mode de l'an X, rappelle d'une manière frappante la silhouette de Bonaparte, son contemporain. Un cadavre décomposé, placé aux pieds de Bichat, rappelle sa fin prématurée et terrible : ce fut, en effet, en étudiant, au milieu des chaleurs de l'été, les progrès de la putréfaction de la peau, qu'il fut atteint lui-même par la mort dont il voulait surprendre les secrets. David a compris ce drame et l'a rendu comme il le comprenait, d'une manière sobre, sévère et digne : c'était le vœu qu'avait formé le docteur Corvisart quand, demandant au premier consul qu'un monument fût élevé à la mémoire de son ami, il lui écrivait : « Bichat vient de mourir sur un champ de bataille qui compte aussi plus d'une victime : personne, en si peu de temps, n'a fait tant de choses et aussi bien. »

Élu membre de l'Institut en 1826, David fut cependant moins heureux pendant les années qui suivirent; il semblait avoir donné, avec la statue de Bichat, la mesure la plus haute de son talent. Ses bustes étaient lourds et imparfaits; l'effet de ses portraits se ressentait, en général, de sa trop grande exactitude à reproduire nos vêtements modernes, si impropres à la statuaire. Mais il se releva avec la statue de Talma, qu'il représenta comme les héros antiques, à demi-nu et couvert seulement d'une draperie harmonieuse. Outre la commodité que cette conception donnait au sculpteur, on sait avec quelle majesté Talma portait la toge romaine, retrouvée par lui dans toute sa pureté. « Il a l'air d'une statue! » s'écriait une actrice en voyant la démarche grave et les gestes sobres du grand tragédien; et cette épigramme était en réalité un éloge. Une statue, tel doit être pour la postérité le vrai portrait de Talma.

Ce fut vers ce moment que David d'Angers entreprit cette série de médaillons dont il s'occupa presque toute sa

vie, cette collection des hommes remarquables de tous les pays qui a fait de lui, en ce qui regarde la sculpture, le principal portraitiste du XIXe siècle. Une œuvre aussi considérable, pour être menée à fin, exigeait chez son auteur plus de facilité que de perfection, plus de rapidité que de fini dans l'exécution; aussi David, les yeux tournés vers son but, ne songea-t-il dès lors qu'à l'atteindre le plus tôt possible, en supprimant, sinon en surmontant les obstacles qui pouvaient se présenter sur sa route. Décidé à ne reproduire que le visage seul de ses innombrables modèles, il retranche entièrement le corps et ne s'attache qu'au masque humain; ce masque même, réduit bientôt à une seule attitude, sera uniformément tourné de profil : ce n'est plus la figure humaine, c'est un contour, une silhouette, une ombre. David nous révèle dans ses lettres ce qu'il fit de démarches, de déplacements et de voyages à la recherche de nouveaux profils. Et puis, à peine a-t-il ce galbe tant désiré, qu'il le fixe à la hâte et, sans plus s'en inquiéter, court à un autre, abandonnant pour toujours le premier, à moins qu'un goût spécial ne l'y ramène. Grâce à cette fièvre entretenue pendant trente ans, David enrichit journellement cette collection. Il la complète avec le même enthousiasme jaloux que l'amateur de tulipes met à acquérir la variété qui lui manque, et, en somme, car l'histoire doit surtout s'attacher au résultat, il en a fait une galerie fort curieuse des célébrités de notre temps.

Les personnalités les plus diverses se coudoient dans ce vaste musée, hommes d'État, généraux, artistes de tout genre, écrivains, savants : Byron, Châteaubriand, Béranger, Robespierre, Mme Récamier, Gœthe, Canaris, Alfred de Musset, Rouget de l'Isle, Condorcet, Casimir Périer, Daunou, Geoffroy Saint-Hilaire, Manuel; de moins illustres, comme Wilhem, Cartellier, l'abbé de Pradt, tout ce qui a vécu, c'est-à-dire pensé, aimé, lutté ou souffert dans le monde entier pendant cinquante ans, figure dans les plâtres de David d'Angers. C'est le dénombrement des héros d'Homère. L'histoire saura gré à cet artiste fécond d'avoir ainsi arrêté le temps

sous son ciseau et laissé un souvenir de tant d'hommes dont on recherchera avidement les traits; mais, en présence de cet immense Panthéon et de cette foule, trop nombreuse pour qu'il n'y entre pas un peu de confusion, elle reprochera peut-être à David de ne s'être pas borné, de n'avoir pas poli davantage ses pierres animées, et de n'avoir tiré que des médaillons de ce dont il eût pu façonner des camées. Vouloir trop produire est l'écueil; avant David d'Angers, Michel-Ange et Rubens y avaient laissé une partie de leur génie.

Cependant ce sont ces médaillons qui ont donné à notre sculpteur une physionomie particulière; ses statues et ses bustes n'ont pas toujours le caractère de véritables portraits. Nous devons toutefois citer, parmi les statues dont il a orné nos monuments et nos places publiques, celles de Corneille, sur le pont de Rouen; du cardinal de Cheverus, à Mayenne; de Casimir Delavigne et de Bernardin de Saint-Pierre, au Havre; de Gutenberg, à Strasbourg; d'Ambroise Paré, à Laval; de Racine, à la Ferté-Milon; de Jean Bart, à Dunkerque; de Cuvier, au Muséum de Paris; de Riquet, à Béziers; de Jefferson, à New-York; de Dombasle, à Nancy; de Larrey, au Val-de-Grâce de Paris.

Parmi les bustes, on remarque ceux de La Fayette, de Washington, dans la salle du Congrès des États-Unis; de Lamartine, de Chateaubriand, de Victor Hugo, de Béranger, de Desgenettes, de Lacépède, d'Alexandre Delaborde, de Rossini, à Paris; de Gœthe, à Dresde; de François Ier et de Louis XVI, au Havre; de Henri II, à Boulogne-sur-Mer; ceux de Paganini, de Volney, et tant d'autres.

Et les tombeaux du général Foy, de Gouvion-Saint-Cyr, du maréchal Suchet, du général Gobert! En vérité, on reste frappé d'étonnement devant une fécondité aussi prodigieuse, et on l'est bien plus encore quand on voit que, tout en produisant cette quantité innombrable d'œuvres de tout genre, David n'a pas sacrifié l'art au métier, qu'il est resté toujours dessinateur correct, artiste consommé. « Dans tous les traits du visage de ses statues, a écrit Gustave Planche, il y a une

vie si abondante, une harmonie si pure, une logique si parfaite, qu'on devine difficilement la différence qui sépare le marbre sculpté de la réalité vivante; mais pour peu qu'on prenne la peine de comparer le buste au modèle, on s'aperçoit bien vite que le principal mérite de M. David consiste à interpréter la nature pour lutter avec elle. »

David d'Angers avait conservé de son enfance des principes républicains, que rien ne put changer. En 1848, il fut envoyé à la Constituante par le département de Maine-et-Loire; à la suite du coup d'État, il fut exilé. Il alla alors visiter la Grèce, où il laissa la magnifique statue de Marco Botzaris, dont on a dit qu'elle tromperait la sagacité d'un antiquaire. Il mourut peu de temps après.

Si nous avons vu dans David d'Angers un grand artiste produisant quelquefois trop vite des œuvres heurtées, il nous serait facile de trouver parmi ses contemporains des artistes secondaires ayant produit lentement et patiemment des œuvres achevées; mais nous nous empressons d'ajouter que cette observation facile ne prouve rien contre l'incontestable supériorité de David. Nommons cependant *Duret,* auteur d'une statue de Rachel, remarquable de sentiment et d'expression; nommons aussi *Foyatier* et *Seurre jeune.* Foyatier a laissé de nombreux et beaux portraits; Seurre est surtout connu pour avoir le premier osé rendre, avec son caractère historique, la grande figure de Napoléon. Dans cette œuvre, que l'on a pu voir pendant trente ans au haut de la colonne Vendôme, Seurre a donné à l'empereur sa redingote légendaire, son chapeau copié d'après nature, ses bottes, son habit de colonel des chasseurs de la garde. Même de notre temps, une pareille audace souleva des protestations, et, en 1863, la statue de Seurre fut honteusement descendue de la colonne et remplacée par un Napoléon apocryphe en empereur romain.

Cortot, l'auteur de la statue de Casimir Périer placée au Père-Lachaise, et du Louis XIII de la place Royale, dont

Charles Dupaty avait donné le modèle, n'a pas toujours été aussi heureux dans ses portraits. Il manque d'inspiration et d'élan; ses figures ont un aspect uniforme, triste, et valent plus par la régularité des lignes que par la beauté. Rien n'est plus monotone dans la sculpture que cette éternelle placidité. Le plâtre et le marbre sont froids par eux-mêmes, parce qu'ils manquent des couleurs de la vie, et le mouvement, l'action sont nécessaires pour les animer. Cortot nous paraît souvent avoir négligé cette loi.

Au moment où nous sommes arrivés, nous trouvons parmi nos sculpteurs, comme naguère parmi nos peintres, les deux écoles classique et romantique qui se sont disputé avec tant d'acharnement la royauté artistique du XIX[e] siècle : *Pradier* était le chef des premiers. Né à Genève, en 1792, d'une famille d'origine française, Pradier s'était révélé jeune, à tel point que l'Académie, n'ayant pu lui décerner le prix de la sculpture, à cause d'une infraction au règlement commise par le jeune artiste, ne crut pourtant pas pouvoir se dispenser de récompenser un talent aussi remarquable, et créa pour lui un prix d'honneur qui l'exempta de la conscription. L'année suivante, il reçut le grand prix et partit pour Rome, d'où il revint avec deux statues de marbre qui justifièrent amplement les espérances de ses débuts. Mais il resta inféodé à l'école classique : c'était un néo-grec, épris de la beauté antique et l'appliquant à la sculpture comme Ingres l'appliquait à la peinture. Dans une remarquable *Notice*, M. Delécluze est entré sur Pradier dans des considérations que nous ne pouvons reproduire ici, parce qu'elles ne visent pas le portraitiste, et Pradier a moins cultivé le portrait que le genre allégorique : disons seulement qu'il eut le mérite de posséder un style personnel. Il avait la placidité de ces grands statuaires anciens qui rendaient la douleur sans une larme et la joie sans un sourire, par la seule perfection des attitudes et des gestes. On l'appelait le *Dernier des païens;* ne l'est pas qui veut.

Pradier a laissé notamment les portraits de Jean-Jacques Rousseau, statue en bronze destinée à la ville de Genève, du maréchal Soult, du peintre Granet, buste de marbre qui est au Louvre, et de Charles Percier, architecte de l'Empereur

Plus original que Pradier, *Rude* fut en outre un caractère indépendant et ferme, un cœur généreux. Fils d'un industriel qui n'entendait rien aux choses de l'art, il dut lutter longtemps pour pouvoir suivre le goût irrésistible qui l'entraînait; mais deux amitiés généreuses l'accueillirent au début de sa vie et lui facilitèrent ces commencements toujours si pénibles qui ont découragé tant de jeunes artistes. Son premier ouvrage fut un portrait. M. Frémiet, son ami et son protecteur, ayant perdu son beau-père, Rude en conserva l'image dans un buste en plâtre. Mais cet énergique talent devait se contenter longtemps de ces sympathies privées. Sa carrière artistique le laissa aussi pauvre d'argent que riche d'honneur; ce ne fut qu'assez tard que l'on comprit enfin quel artiste était Rude, et qu'on se décida à lui accorder des éloges et des égards qu'il n'avait d'ailleurs jamais demandés, mais qu'on n'eût pas dû lui laisser attendre.

Rude a laissé un assez grand nombre de portraits, parmi lesquels nous signalerons les bustes de la famille Ternaux, du conventionnel Bonnet, de M. Villaine, de M. Jacotot, de Guillaume Ier, premier roi des Pays-Bas, de Louis David, de La Peyrouse, de François Devosges, son premier maître. Ses statues sont plus belles encore. Parmi elles, il faut citer en premier lieu la célèbre statue de *Louis XIII enfant*, fondue en argent et placée au château du duc de Luynes, à Dampierre. Nous avons eu la bonne fortune de voir, à l'exposition qui fut faite en 1874, à Paris, au profit des Alsaciens-Lorrains, cette œuvre curieuse, et si ce n'est pas un véritable portrait que cette petite statue sculptée deux cents ans après la mort du roi, nous pouvons du moins, en la citant, y signaler les qualités ordinaires de ce genre : la simplicité, la vérité, l'ex-

pression. Qu'importe que Rude n'ait jamais pu voir Louis XIII, s'il l'a ressuscité de ses mains d'artiste? Or c'est bien tel qu'il l'a fait que, d'après l'histoire, nous nous représentons ce monarque de seize ans, orgueilleux, ombrageux, incapable, se défaisant d'un ministre par un crime, et créant par un autre caprice la grandeur de cette famille de Luynes, qui, purifiée par le temps et par une suite d'hommes éminents, n'a pas perdu cependant le souvenir de son élévation bizarre.

Une autre statue de notre artiste, celle du général Cavaignac couché sur son tombeau, est peut-être, avec le groupe du *Départ* sculpté sur l'arc de triomphe de l'Étoile, l'œuvre la plus remarquable et la plus élevée de Rude. L'auteur donna du reste à ce sujet un remarquable exemple de délicatesse : il voulut absolument écrire sur le socle de sa statue, à côté de son nom, celui de son élève Christophe, qui avait travaillé avec lui.

Citons encore une magnifique statue de Monge, qui est à Beaune, ville natale du savant; un Napoléon de bronze, qui fut élevé aux frais de Rude et à ceux de M. Noisot, son ami; enfin, la statue du général Bertrand, sur la place des Cordeliers de Châteauroux, et celle du maréchal Ney, au carrefour de l'Observatoire, à Paris, complètent cette liste d'ouvrages que Rude a marqués du sceau de son talent.

« Rude, dit la *Biographie universelle*, joignit à la grâce de Pradier l'énergie et la vérité du génie de David. »

Voici encore une appréciation qui résume tout :

« Caractère sans tache, digne de tous les respects, immense talent, digne de tous les éloges, existence glorieuse à tous les égards, Rude est mort sans ennemis et sans critique, à l'ombre d'un dernier laurier. »

Nous avons vu naître, se développer et mourir de nos jours le principal des élèves de Rude, *Carpeaux*, dont nous avons le droit de dire un mot, car il a exécuté un certain nombre de portraits. Dès ses débuts, il s'était révélé comme

un *violent*, comme un adepte fougueux de cette école nouvelle dont nous avons suivi les progrès dans les diverses branches de l'art. Le fameux groupe de la *Danse*, exécuté pour la façade du nouvel Opéra, en même temps qu'il mit Carpeaux en lumière, souleva autour de lui des discussions qui ne se sont pas éteintes avec lui. Il eut aussitôt des admirateurs passionnés et d'énergiques détracteurs; les uns le saluèrent comme le premier sculpteur du te nps, les autres le conspuèrent comme indigne du nom d'artiste. Carpeaux était assurément un esprit créateur, un modeleur puissant, un maître digne de fixer tous les regards; nous croyons aussi qu'il les cherchait trop, et que c'est cette recherche ardente du renom, du bruit, du succès, disons même de la gloire, à laquelle Carpeaux avait le droit de prétendre, nous croyons, disons-nous, que c'est là la cause de ce qu'on a remarqué en lui de défauts *voulus*. D'ailleurs, il est mort jeune; il s'était formé lentement, il a été enlevé avant l'âge par une maladie dont il souffrait depuis longtemps : nous ne le connaissons peut-être pas tout entier. Ce qui nous reste de Carpeaux, ce sont les effervescences de la jeunesse, l'étrange cherché et voulu, le bruit fait autour du nom pour parvenir à tout prix à la gloire. Carpeaux, plus sûr de lui, eût sans doute abandonné ces voies tapageuses, mais dangereuses aussi de la réclame : il eût renoncé sans doute à ces incorrections bizarres qu'il imaginait pour faire reconnaître ses travaux et les marquer d'un sceau qui lui fût personnel ; il eût cessé de grêler ses figures de la petite vérole et de continuer ce chiffonné jusque sur les habits de ses modèles. Telles sont du moins les réflexions que fait naître l'œuvre trop tôt interrompu de Carpeaux ; ce sculpteur n'en ferme pas moins glorieusement la brillante liste de nos artistes modernes.

CONCLUSION

Qu'on nous permette de rappeler ici ce que nous disions au commencement de ce travail. L'école française, affirmions-nous, a succédé, pendant le XVIIe siècle, aux écoles italienne, allemande et espagnole épuisées. La revue que nous venons d'en faire nous a montré en outre que le règne de l'école française s'est poursuivi jusqu'à nos jours, c'est-à-dire qu'il dure depuis trois cents ans. Voilà le grand fait qui domine toute l'histoire artistique de la France.

Mais pourquoi? pourrait-on répondre. Quelle est donc la qualité qui a manqué à nos rivaux, à nos maîtres? N'auront-ils pas toujours sur nous l'avantage d'être venus les premiers? Les pays étrangers n'ont-ils pas des noms dont l'éclat ne sera jamais dépassé? Avons-nous à nous seuls de quoi effacer Michel-Ange, Raphaël, Rubens, Rembrandt, Van Dyck, Murillo, Velazquez, Canova, Thorwaldsen?

Non, sans doute, et nous n'avons pas la folle prétention de nier la gloire des étrangers pour rehausser la nôtre; nous pensons seulement que, si chacune de ces écoles n'a fourni qu'une carrière très limitée, c'est qu'il leur manquait certains caractères d'universalité, c'est qu'elles ont été l'image plus ou moins fidèle de leur temps et de leur pays, et que par suite elles ne pouvaient convenir à d'autres époques ni à d'autres nations. Ainsi rien n'est plus éclatant que la couleur

de Paul Véronèse ; mais pour la comprendre et l'imiter, pour suivre les traces de ce grand maître, il faut vivre soi-même sous le ciel d'Italie, connaître le resplendissement du soleil sur les marbres de Venise, les reflets de l'Adriatique, la vague du Lido. Holbein et Albert Dürer ont une manière sombre et noire, toutes leurs œuvres respirent une mélancolie, presque un désespoir qui convenaient à merveille au siècle et au pays où ils vivaient, qui rend d'un pinceau ou d'un burin également énergique la terre du Nord avec sa tristesse native, et le sanglot sourd du peuple allemand étouffé sous le vieux burg féodal ; mais la féodalité se mourait quand ils parurent, et leur esprit n'est plus celui du temps présent. Rembrandt, lui aussi, est un peu plus sombre que nature ; au contraire, les peintres anglais sont un peu plus clairs. Dans ce travail commun, tout en s'efforçant de suivre les mêmes règles, chaque artiste reste, malgré lui-même, enfermé dans le cercle étroit des traditions locales, sous les mille influences de l'éducation individuelle, des habitudes, du climat, et, si bien qu'il se déguise, est sûr d'être signalé comme étranger, sitôt qu'il a dépassé sa frontière.

L'art français, au contraire, a un caractère de généralité qu'il est impossible de nier. Ses envieux l'ont même si bien vu qu'ils l'ont appelé *banalité ;* peu importe, il suffit qu'on le reconnaisse. Ce privilège, qui a fait son succès et sa durée, il le doit à une qualité modeste, mais supérieure : la vérité. Si c'est dans le caractère d'un peuple que ses écrivains et ses artistes trempent et façonnent leur génie, ce sera bien là, en effet, la source première, l'inspiratrice par excellence de tous les talents français. Certes, nous sommes francs, et ce que les gens graves appellent légèreté, les raisonneurs étourderie, les prudents témérité, toutes faces du caractère français si l'on en croit nos voisins, n'est-ce pas la vérité sous toutes ses formes, la vérité que nous aimons, la vérité que nous cherchons et servons toujours ? L'école française a été marquée à ce sceau.

Et maintenant, ce rayonnement intellectuel de la France

est-il près de s'éteindre? Est-il, au contraire, appelé encore à un long avenir? Nous sommes de ce dernier avis, autant au moins que la pensée humaine peut embrasser les choses futures. Sans doute, rien de ce qui naît sur la terre ne peut prétendre à l'éternité; mais les garanties de durée que nous avons reconnues à l'école française n'ont pas cessé, et il nous semble même que son succès toujours croissant s'affirme et s'accentue de jour en jour. Depuis qu'a disparu du monde le peuple étonnant qui dominait et dirigeait tous les autres, les nations qui l'ont remplacé sur le sol de l'Europe ont dû renoncer à voir l'une d'elles acquérir sur les autres la suprématie de la force. Le sceptre seul de l'intelligence était à prendre : la France l'a saisi et le tient d'une main ferme. Sous François Ier, elle a appelé à elle les artistes de tous les pays; sous Louis XIV, elle en a formé elle-même une pléiade éclatante et nombreuse. Une courte, mais brillante période militaire a répandu au delà de ses frontières l'esprit de ses philosophes et de ses penseurs. Nous avons donc la confiance que les peintres et les sculpteurs de la France resteront longtemps encore les peintres et les sculpteurs de l'Europe. La phalange en est compacte, les chefs en sont illustres; et la mort a beau faire des vides dans leurs rangs, celui qui tombe est à l'instant remplacé, comme dans la légion des Immortels. Ne nous laissons donc pas aller à des inquiétudes exagérées, et ayons confiance dans les destinées de notre art, comme dans celles même de notre patrie. Le dernier jour n'approche ni pour l'un ni pour l'autre; car la France est le pays de la pensée, et tous les fils de la pensée, écrivains, inventeurs, peintres, sculpteurs, naissent naturellement sur son sol fertile.

Appliquons maintenant ces remarques au genre spécial qui nous occupe, et nous aurons donné à notre travail sa conclusion naturelle.

En effet, le fait saillant, capital, qui se dégage de toute notre étude, c'est la supériorité que les Français ont de tout temps montrée dans le portrait.

Certes, ils ont eu de grands artistes dans tous les genres; certes, en peinture comme en sculpture, ils ont atteint souvent le beau et quelquefois le sublime. Avec Jean Cousin et Poussin, ils ont eu la profondeur de la pensée et l'élévation du style; avec Jean Goujon, Santerre, M[me] Lebrun, l'élégance et la grâce; avec Puget la force; avec Lebrun la noblesse; avec David la beauté de la forme et la perfection du dessin; avec Lesueur, une simplicité pleine de grandeur et d'âme: avec Watteau et Boucher, l'esprit; mais ces qualités qu'ils ont montrées dans tous les genres, ils les ont surtout fait voir dans le portrait.

Et ce qu'il y a de particulier, c'est que cette tendance, cette disposition exceptionnelle ne s'est pas manifestée seulement à une époque; non : depuis que l'école française existe, le portrait a compté parmi ses meilleures productions. Il s'est toujours trouvé des artistes pour cultiver avec un grand succès cette branche de l'art; et ces artistes. avec des qualités différentes, des tempéraments parfois opposés, au milieu des fluctuations du goût et des caprices de la mode, ont conservé entre eux une certaine parenté, une tradition qui s'est parfois affaiblie, mais ne s'est jamais éteinte entièrement. Ils forment une suite ininterrompue, une chaîne dont quelques parties sont moins fortes, mais à laquelle il ne manque pas un anneau. Et c'est là notre supériorité sur nos voisins : le portrait français, et ceux de nos artistes qui s'y sont particulièrement adonnés, jouissent, depuis trois siècles, d'une vogue que leurs devanciers, chez les nations étrangères, n'ont pas possédée d'une manière aussi continue.

A quoi peut donc tenir une aptitude si constante et si marquée? Quel est le secret de cette habileté singulière dans une branche spéciale des arts?

Les Français sont observateurs; ils ont surtout la curiosité de l'anecdote, du fait particulier, de la physionomie individuelle. Très capables de synthèse, ils ont cependant une préférence marquée pour l'analyse. Sous une apparence quelquefois légère et frivole, ils cachent un grand fonds de

bon sens, une compréhension prompte et facile, un jugement sain, un vif sentiment de ce qui est juste et beau. Leur esprit enjoué, même un peu trop railleur, leur fait voir souvent les choses par le côté pittoresque. Aussi ont-ils toujours excellé dans les *Mémoires,* qu'on a appelés la *monnaie de l'histoire,* et qui en sont plutôt les matériaux. Or n'y a-t-il pas une évidente analogie entre leur goût pour les Mémoires, leurs aptitudes pour le portrait écrit, et leur supériorité dans le portrait peint, dessiné ou sculpté? Ne retrouve-t-on pas là le côté saillant de leur caractère, la tournure particulière de leur esprit? Nous pensons qu'il n'est pas besoin de chercher plus loin l'explication de l'incontestable supériorité des Français dans le portrait. Ce genre exige de l'observation, de la finesse, de la pénétration; les Français ont toutes ces qualités, auxquelles ils ajoutent l'esprit, la grâce, une pointe de malice; ils ont, en un mot, tout ce qu'il faut pour être d'excellents portraitistes.

Et, qu'on le remarque bien, dans cet ordre spécial de travaux, ils ont su aborder les caractères et les styles les plus opposés: on trouve parmi eux des peintres et des sculpteurs qui ont tout sacrifié à l'expression et au sentiment de la nature, comme on en voit qui se sont surtout préoccupés de charmer les yeux et de contenter le modèle, et partout ils ont laissé l'empreinte de leur génie national. Qui ne sent la main légère et hardie, l'esprit piquant, le goût délicat d'un Français dans un *crayon* de Dumonstier ou dans un pastel de Latour? dans un buste de Germain Pilon ou dans une statue de Houdon? Qui pourrait nous montrer plus clairement les Français du XVI[e] siècle que les miniatures à l'huile et les spirituels dessins des Clouet et de leur école? Qui nous ferait mieux connaître les différents aspects du siècle où vécurent Louis XIII et Louis XIV, que les austères portraits de Philippe de Champagne ou les fastueuses toiles de Rigaud? Quels mémoires nous en diraient plus long sur la Régence et le règne de Louis XV que les tableaux d'un de Troy ou d'un Van Loo? Les portraits sont des Mémoires, et rien n'est plus

vrai que le mot d'Arsène Houssaye : *les portraitistes sont les premiers historiens*. On pourrait, rien qu'en examinant la suite des œuvres de nos portraitistes, écrire sinon une histoire de France, du moins une histoire des Français.

Ce sont aussi ces qualités qui ont fait rechercher le portrait français, même des étrangers ; comme la vérité et l'observation sont les qualités nécessaires de tout portrait, on est venu les chercher là où elles se trouvaient : Charles-Quint les a demandées à Jean Cousin, Catherine Ire à Nattier, Élisabeth de Russie et Frédéric V de Danemark à Louis Tocqué, Henri de Prusse à Houdon, Pie VII à David, lady Hamilton et Paësiello à Mme Lebrun, Grégoire XVI à Paul Delaroche ; et comme la vérité est éternelle, ce mouvement s'est continué sans interruption jusqu'à nous, et la France peut ouvrir chaque année des expositions artistiques, où non seulement abondent les œuvres nationales, mais où s'honorent de figurer des maîtres de tous les pays du monde.

Nous avons déjà dit pourquoi nous ne croyions pas devoir faire entrer dans le cadre de cette étude les artistes vivants. L'histoire et la critique sont choses distinctes. Mais nous prenons acte avec joie des travaux de nos contemporains, de leurs efforts, de leurs succès. Il est tels portraits parus aux derniers Salons qui ne seraient pas indignes des plus grands maîtres. Nous pouvons donc dire avec une conviction profonde que l'art français du portrait, avec moins d'homogénéité et un caractère plus individuel, produit toujours des œuvres de la plus haute valeur, et que nos descendants, lorsque notre génération sera entrée dans l'histoire, trouveront encore, parmi les artistes qui vivent au milieu de nous et dont nous voyons naître les œuvres, une nombreuse phalange de peintres et de sculpteurs, dignes continuateurs de nos anciens maîtres, dignes héritiers de leurs exemples et de leur génie national.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES PRINCIPAUX ARTISTES

CITÉS DANS CET OUVRAGE

Anguier (François), 1604-1669.
Anguier (Michel), 1612-1668.
Aubry, 1767-1851.
Audran (Gérard), 1640-1703.
Augustin, 1759-1832.
Aved, 1702-1766.
Baléchou, 1715-1765.
Bervic, 1756-1822.
Biard (Pierre), 1559-1609.
Blaise (Barthélemy), 1738-1819.
Bogaert (Martin van den, dit Desjardins), 1640-1694.
Boit (Charles), 1663-1727.
Boizot, 1743-1809.
Bon Boulogne, 1649-1717.
Bontemps (Pierre), XVI[e] siècle.
Bosio (François-Joseph), 1769-1845.
Bosse (Abraham), 1611-1676.
Bouchardon (Edme), 1698-1762.
Boucher (François), 1704-1770.
Bourdon (Sébastien), 1616-1671.
Caffieri (Jean-Jacques), 1723-1792.
Callot (Jacques) 1592-1635.
Carpeaux, 1827-1875.
Cars (Laurent), 1699-1771.
Champagne (Philippe de), 1602-1674.
Chardin, 1699-1779.
Chaudet (Antoine-Louis), 1763-1816.
Chinard, 1786-1813.
Clouet (François), 1510-1572.
Clouet (Jean), 1485-1545.
Cogniet (Léon), 1794-1881.
Colomb (Michel), 1440-1513.
Cortot, 1787-1843.
Cousin (Jean), 1501-1589.
Coustou (Guillaume), 1677-1746.
Coustou (Nicolas), 1658-1733.
Coypel (Charles), 1694-1752.
Coysevox (Charles-Antoine), 1640-1720.
David (Louis), 1748-1825.
David d'Angers (Pierre-Jean), 1789-1856.
Decamps, 1803-1860.
Delacazette (Sophie), 1774-1854.
Delacroix (Eugène), 1798-1863.
Delaistre, 1746-1832.
Delaroche (Hippolyte, dit Paul), 1797-1857.
Devéria (Eugène), 1805-1865.
Drevet (Pierre), 1664-1739.
Drevet (Pierre-Imbert), 1697-1739.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE.

LES PORTRAITISTES DU XVIIIe SIÈCLE.

QUATRIÈME PARTIE.

LE PORTRAIT EN FRANCE DEPUIS DAVID.


A. Quantin imprimeur
r. S. Benoit 7 à Paris

88-B10682

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00720 0856

Extrait du catalogue de la librairie A. QUANTIN

L'ART ANCIEN ET L'ART MODERNE
A L'EXPOSITION DE 1878

Par MM. ANATOLE DE MONTAIGLON, DE BEAUMONT, Th. BIAIS, Edmond BONNAFFÉ, Ernest CHESNEAU
Alfred DARCEL, Henri DARCEL, DURANTY, Ch. EPHRUSSI, PALIZE, Benjamin PILLON
P. GASNAULT, Henry HAVARD, Henri LAVOIX, Paul LEPORT, Paul MANTZ, Alfred DE LOSTALOT
Eug. PIOT, A.-R. DE LIESVILLE, O. RAYET
Arthur RHONÉ, Paul SÉDILLE, Mme G. DE POLIGNY, Marius VACHON

Sous la direction de M. LOUIS GONSE
Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*

Deux magnifiques volumes in-8° grand colombier, imprimés sur papier teinté comprenant chacun plus de 500 pages et illustrés de plusieurs centaines de gravures dans le texte et de 45 planches à l'eau-forte, exécutées par les meilleurs artistes, en couleur, tirées hors texte.

Ce sont les seuls ouvrages complets qui aient été faits sur l'Art à l'Exposition Universelle de 1878

CHAQUE VOLUME SÉPARÉMENT, BROCHÉ . . . . 25 fr.
— — — RELIÉ. . . . . 35 fr.

JOAILLERIE DE LA RENAISSANCE

D'après des originaux et des tableaux du XVIe au XVIIIe siècle
PAR FERDINAND LUTHMER
Directeur de l'Ecole d'art industriel de Francfort

Album in-4° jésus contenant un texte illustré et 30 planches reproduisant plus de 150 objets, en taille-douce et en chromolithographie spéciale.
Dans un cartonnage artistique. 100 fr.

RECHERCHES SUR L'ORFÉVRERIE EN ESPAGNE
AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

Documents inédits par le baron CH. DAVILLIER

Un volume in-4° colombier, illustré d'un grand nombre de gravures dans le texte par Fortuny, Edouard de Beaumont, etc., et de 19 planches hors texte.

Nos 1 à 5 *sur papier du Japon*, 200 fr. — Nos 6 à 25 *sur papier Whatman*, 80 fr. — Nos 26 à 45 *sur papier de Chine*, 80 fr. — Nos 46 à 100 *sur papier de Hollande*, 60 fr. — Nos 101 à 500 *sur papier vélin*, 40 fr.

LES INSTRUMENTS A ARCHET
LES FAISEURS, LES JOUEURS D'INSTRUMENTS

Leur histoire, suivie d'un catalogue complet de la musique de chambre
3 vol. in-4° par ANTOINE VIDAL, 122 eaux-fortes par Frédéric Hillemacher, 150 fr.

LETTRES DE EUGÈNE DELACROIX

Recueillies et publiées par Ph. BURTY

Un volume in-8° raisin, contenant 330 lettres, illustré d'un portrait, de fac-similés de 7 lettres et de la reproduction, en plus de 40 tons, de 3 palettes du maître.
Broché, avec le portrait et les fac-similés des lettres, 10 fr. — Cartonné, avec les palettes, 15 fr.

L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS

PAR MARIUS VACHON

Ouvrage illustré de plus de cent gravures dans le texte et de 25 planches hors texte, reproduisant les objets d'art détruits de l'ancien Hôtel de Ville.
Un volume in-8° colombier. . . . . 60 fr.